REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,

DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXX. Band. 6. Heft.



BERLIN W. 35

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1907.

Zum Predellenbild des Fra Filippo im Kaiser Friedrich-Museum.

Von **Henriette Mendelsohn.**

Was das Gemäldeverzeichnis des Kaiser Friedrich-Museums noch als Vermutung ausspricht, das versucht ein Aufsatz der Dr. Frieda Schottmüller zur Tatsache zu stempeln:[1]) das Bildchen des Fra Filippo[2]) wird als linkes Predellenstück seines Krönungsbildes in der Florentiner Akademie[3]) unter der Voraussetzung erklärt, daß es das Bienenwunder aus der Jugend des heiligen Ambrosius darstellt. Diese Deutung des Bildes entspricht weder dem Text der Legende, noch den bekannten Darstellungen des Wunders. Die verschiedenen Erzählungen berichten alle übereinstimmend von einem Bienenschwarm, welcher das schlafende Kind umflog, und von dem Vater, dem Präfekten, welcher dem Kleinen eine große Zukunft prophezeite.[4]) Diese drei Hauptbestandteile der Legende hat die bildende Kunst übernommen. Selbst die knappe Darstellungsweise des 9. Jahrhunderts hat nicht darauf verzichtet: auf dem Altarvorsatz von S. Ambrogio fehlt weder der Bienenschwarm, noch das schlafende Kind, noch der prophezeiende Vater.[5]) Auch das Fresko in San Clemente enthielt die drei Punkte der Erzählung.[6])

---

[1]) Heft 1 d. Jahrb. d. pr. Kunsts. 1907.

[2]) Kais. Friedr.-Mus. Nr. 95a.

[3]) Florentiner Akad. Nr. 62.

[4]) Legenda aurea, edit. Graeße p. 250; vita di Sant. Ambrogio dal Paolino, Pavia 1798; Opp. S. Ambros. t. II p. 2 in appendice. Edit. Benedictin. Curantibus J. du Frische et N. le Nourry. Paris 1686—1690; Petrus de Natalibus, Catalogus sanctorum et gestorum eorum Lugduni 1514. So auch in einem Manuskript des 15. Jahrh. der bibl. naz. in Florenz. ms. F. 5, no. 2680 »il Santuario, ossia vite o leggendi di Santi«. Die betreffende Stelle (f. 12. u 13) lautet »et (Ambrogio) dormêndo subitamênte venne una sciame d'api . . . ilpadre spaventato disse cosi«.

[5]) Abb. Agincourt, Denkm. d. Skulptur B. XXVIc. G. Conti war so liebenswürdig, mir durch Beobachtung am Original zu bestätigen, daß das Kind die Augen geschlossen hält.

[6]) Abb. Schmarsow, Masaccio-Stud. V. Liefr. Bl. IX, Bl. X. Detail d. schlafenden Kindes.

Sind auch die Bienen durch Restauration verschwunden, so verbürgt die mit dem Fächer kniende Wärterin das Geschehnis. Das Bild des Fra Filippo gibt in dem Gebahren der Personen keinen Anhalt, an einen einmal vorhandenen Bienenschwarm zu denken. Da das Kind außerdem nur von Frauen umgeben ist und die Augen geöffnet hat[7]), so ist eine Darstellung des Bienenwunders ausgeschlossen.

Zutreffender scheint die Erklärung Schubrings[8]), daß es sich hier um den wunderbaren Lichtglanz irgendeines jungen Heiligen handle. Daß Fra Filippo Nachdruck auf die Lichtausstrahlung gelegt, beweist die Umgebung des Kinderhauptes durch einfache Strahlen ohne Rand, eine Form, welche dieser Künstler fast nie für seinen Nimbus anwendet[9]).

So wenig die Darstellung dem Bienenwunder entspricht, so wenig entsprechen die Maße der Predelle dem Krönungsbilde. Treffend hat Fl. Dr. Sch. bemerkt, daß sich der alte Rahmen des Krönungsbildes wohl an den Typus anlehnte, dessen klassisches Beispiel den Dreikönigsaltar des Gentile da Fabriano umgibt. Es ist jene Form der späten Gotik, welche in dem oberen Dreibogenabschnitt noch die Erinnerung an das Triptychon bewahrt hat. Wie hier stehen auch dort die Predellenteile symmetrisch unter den Bogenabschnitten. In Lorenzo Monacos Krönung in den Uffizien enden je zwei Predellenbildchen — hier noch in gotische Vierpässe gerahmt — genau unter der Konsole jedes Bogenabschlusses. In der Verkündigung desselben Künstlers (Florenz, S. Trinità) liegen wie in Gentiles Anbetung die drei Predellen genau unter den drei oberen Bogenabschnitten. Aber Fra Filippo selbst hat in seiner Madonna aus Santo Spirito (Louvre) und der noch in einem Stück unversehrt erhaltenen Predelle (Florenz, Akad.)[10]) den Beweis der Symmetrie für den Aufbau solches dreibogigen Rahmens und seiner Predelle geliefert. Eine äußere Leistenumrandung, die in der Breite den Trennungsleisten der einzelnen Predellenstücke entspricht, schiebt Anfang und Ende der Predelle um je 7,5 cm unter den Anfang des Altarbildes zurück. Selbst unter Annahme einer einigermaßen proportionalen Umrandung läßt sich das Berliner Bild

7) M. Röbbecke bestätigt mir, daß die Augen unrestauriert sind.

8) Arte 1906, S. 384.

9) Ein Schluß aus dem Bilde allein auf einen bestimmten Heiligen läßt sich kaum ziehen; die frühe Jugendgeschichte ist häufig gleichartig gefaßt. Die Züge des einen werden auf den anderen übertragen. Auch vom heiligen Dominikus wird z. B. das Bienenwunder berichtet. A. A. S. S. 4. August. S. 556. Vgl. auch Bernardus Guidonis, Vita d. S. Domenico. Quétif u. Eschard, Lucca 1727, S. 9. u. 10.

10) Nr. 86. Gesamtmaß der Predelle: 2 m 35 cm; lichte Breite der zwei äußeren Predellenstücke: 57 cm, des mittleren: 91,5 cm. — Lichte Breite der Louvre-Madonna entsprechend: 2 m 35,5 cm. Für die betreffenden Messungen danke ich den Herren Bacci und Leprieur.

unmöglich unter den Bogenabschnitt der Krönung unterbringen: 52,6 cm vollständiger Tafelbreite unter 77 cm lichter Breite!![11])

Hiermit zerrinnt der äußerliche Zusammenhang zwischen dem Krönungsbilde und der Predelle in ein Nichts. Es fragt sich, ob eine stilistische Verwandtschaft zwischen beiden besteht. Die Zuweisung der Berliner Tafel an Fra Filippo ist zutreffend von Fl. Dr. Sch. festgestellt. Hier sei noch auf einige Züge seiner Handschrift hingedeutet. Die schweren Augenlider, die feinen Lichtstreifen auf den Stufen in der Durchsicht, die Steifheit, mit der die Falten der knienden Frau auf dem Boden lagern. — Für den Stil kann ich dagegen nicht die Zeit des Krönungsbildes annehmen, sondern muß das Bild in die Nähe der Pratofresken rücken, wie es schon Bode getan hat.[12])

1. Die Farbe. Der schlechte Zustand eines großen Teiles von Bildern der vierziger und fünfziger Jahre erschwert die Aufstellung fester Gesetze. Insbesondere fehlt dem Vergleich zwischen schlecht erhaltenem Tafelbild (Krönung) und arg zerstörten Fresken (Prato) die zwingende Beweiskraft[13]). Wichtig scheint es, daß der gleiche helle Zinnober, das Grau und das Blau des Berliner Bildes sich genau in derselben Tonabstufung und Nachbarschaft rechts auf dem Tondo des Pitti wiederfinden, das wir stilistisch und biographisch in das Jahr 1452 setzen müssen.[14]) Wohl erst um die Wende des Jahrhunderts scheint der Künstler mit Vorliebe diesen gelblichen Zinnober als Akzent zu setzen.

2. Die Anordnung. »Drängende Fülle« ist nicht nur ein Zeichen der vierziger Jahre; die Madonna der Uffizien, ein sichtliches Spätwerk, ist noch damit durchtränkt. Es ist die ungeschickte Pressung in den Raum, welche die figurenreichen Bilder dieser Periode kennzeichnet;

---

[11]) Man könnte das nur mittelst der ungeheuerlichen Leistenbreite von mindestens 20 cm. Lichte Breite des Krönungsbildes: 2 m 85 cm. Lichte Breite der kleinen Bogenfelder: je 77 cm. Lichte Breite des mittleren Bogenfeldes: 111 cm. Bogenabschlüsse des jetzigen Rahmens: je 10 cm. Das genaue Maß der Berliner Tafel (52,6 cm) danke ich D. Wulffs freundlicher Mitteilung während meiner Abwesenheit von Berlin. Daß die beiden Längsseiten im alten Zustande sind, davon habe ich mich nachträglich persönlich überzeugt.

[12]) Bericht d. Kais. Friedr.-Mus. 1906.

[13]) Auch in dem jetzigen Zustande der Fresken ist die Skala reichhaltiger, als Frl. Dr. Sch. angibt. Rosa und Grün in den verschiedensten Nuancen spielen eine Rolle.

[14]) Die Farbenvergleichung erfolgte auf Grund einer nach dem Berliner Bild von mir gefertigten Farbenskizze. Die kleinen Rundbilder in der Krönung sind bunter und härter.

Für die Zeitbestimmung vergleiche Gaetano Guasti: I quadri della Galleria e altri oggetti d' arte del Comune di Prato. Prato Giachetti, 1888, p. 43 u. p. 110 Doc. VII. Die Urkunde mitgeteilt auch bei Strutt. Fra Filippo Lippi, London 1901, S. 180.

die Leute stoßen sich mit den Ellenbogen. In den Pratofresken wird die Raumtiefe wirkungsvoll ausgenutzt, werden die Gegensätze betont. In der Predelle ist durch Zusammenstellung einer würfelförmigen, niedrigen Gruppe um die Wiege und einer in die Bildtiefe sich hineinschiebenden Gruppe die Pressung vermieden. Dazu kommt: die Gegenüberstellung von Steifem und Bewegtem, die absichtlich starren Gebärden der Knienden und die starke Kurve der Gebeugten. Das sind schon Rechnungen, wie sie in Prato vorkommen: neben der steilen Säule des Herodes die bewegte Silhouette der Königstochter.

3. Die Gewandung. Die knienden und stehenden Figuren der vierziger Jahre behängt Filippo gern mit bauschigen Stoffen. In Prato verschwinden die Wulste. Dort wie in der Predelle spannen sich die Falten straffer oder schmiegen sich den Körperformen an [15]).

4. Bewegung. Charakteristisch für das Stehen der vierziger Jahre ist oft ein Zurücklehnen in das Kreuz mit vorgestrecktem Leibe, vielleicht noch ein Rest gotischen Empfindens; das kleine Tondo der Anunziata oben im Rahmen des Krönungsbildes ist eine Probe. Erst der späte Filippo kennt das leichte, elegante Stehen und die lässige Bewegung, Der locker in die Seite gestemmte Arm in der Predelle ist überhaupt eine Neuerung für die Florentiner Frauenfigur. Ghirlandajo greift dann in seinen Fresken von S. Maria Novella gleich zweimal zu dieser Gebärde [16]).

5. Malerische Werte. Schon in der Predelle der Florentiner Akademie gibt Fra Filippo eine ungemein reiche Beleuchtungsskala. Wie er sich steigert, lehrt das Bild des Pitti. Ähnliche tiefe Schatten im Fleisch, wie sie die letzte von links zueilende Frau aufweist, im Gegensatz zu einer hellbeleuchteten Wand, kennt auch die Berliner Predelle.

6. Der Stil der Berliner Zeichnung für die Predelle kann nicht als Beleg für eine frühere Periode als die fünfziger Jahre herangezogen werden, weil das entsprechende Vergleichsmaterial fehlt. Das Berliner Blatt ist eine sorgsame, in Silberstift ausgeführte Gewandstudie in der Größe des Originalbildes. Die Hamburger Zeichnung — von der Skizze des Bildes für König Alfons ganz zu schweigen — ist ein flüchtiger kleiner Kompositionsentwurf in Tusche für ein großes Fresko.

---

[15]) Vgl. u. a. die beiden knienden weiblichen Figuren rechts in der Krönung und rechts in der Predelle.

[16]) Die Antike benutzt sie häufig. Im Mittelalter kommt sie vereinzelt vor. Potiphar in Queen Mary's Psalter, Brit. Mus. 2, B. VII; Abb. bei Michel, Histoire de l'art t. II, 1 part, p. 354; allegorische Frauenfigur in der spanischen Kapelle in S. Maria Novella. Später für halberwachsene Engel in Fiesoles Krönung der Uffizien, Benozzo Gozzoli, Riccardi Kapelle usw.

Fra Filippo gebührt ein Ehrenplatz in der Geschichte des malerischen Sehens. Ähnliche Probleme beherrschten die Zeitgenossen diesseits und jenseits der Alpen. Neben Filippo wirkt Piero della Francesca; in den Niederlanden malt Jan van Eyk und am Rheinufer — Konrad Witz.

So besitzt das Berliner Museum in der kleinen Tafel zwar kein Stück der berühmten Krönung, aber ein künstlerisch reiferes und feineres Werk des Meisters.

Die Handzeichnungen Michelangelos zu den Sixtina-Fresken.

Kritische Bemerkungen zum ersten Anhang von Steinmann, Die Sixtinische Kapelle II.

Von **Emil Jacobsen.**

(Schluß.)

Abb. 39. Angebliche Studie zum Adam in der Erschaffung des ersten Menschen. Feder. Im Jahre 1885 in Wien mit der Sammlung Artaria versteigert. Die Zeichnung hat mit Adam nichts zu tun. Sie ist eine Studie zu einem ruhenden Flußgott, der in kleinerer Gestalt auf der Rückseite (Abb. 40) noch einmal gezeichnet ist. Während auf der Vorderseite der Flußgott ohne Kopf und mit unvollständigem rechten Bein gezeichnet ist, ist er auf der Rückseite in kleinerem Maßstab als Ganzfigur dargestellt. Daselbst auch Hand- und Fußstudien, Studie zum Kopfe und vier andere Entwürfe zu ruhenden drapierten Figuren. Es ist seltsam, daß Steinmann, der die kleine Figur auf der Rückseite richtig als Flußgott bezeichnet, die große Studie der Vorderseite in Beziehung zu Adam bringen kann.[18]) Es liegt nahe, das ganze Blatt — es sei nun Original oder Kopie — auf die Medici-Grabdenkmäler zu beziehen. Was die Sache jedoch kompliziert, sind die vier Studien zu ruhenden drapierten Figuren, die nach meiner Ansicht weiblich sind (Steinmann sieht sie als männlich an). Würde man diesen Gestalten ihre Draperien abziehen, so käme genau dieselbe Körperstellung wie bei dem Flußgott zum Vorschein. Haben auch diese Figuren Beziehung zu den Denkmälern? Hat der Meister vielleicht einen Augenblick gedacht, die Flußgötter durch Quellnymphen zu ersetzen? Daß er sich schließlich zu Flußgöttern entschloß, beweist der neuerdings in der Akaedmie zu Florenz nachgewiesene Torso eines auf Michelangelo zurückgehenden Tonmodells eines ruhenden Flußgottes. Ich vermute, daß unsere Studien (oder das Original des Blattes) Beziehung zu diesen, nie zur Ausführung gekommenen dekorativen Gestalten der Medici-Grabmäler haben. Es kommt zwar noch ein Flußgott in einem Werk des Meisters

vor, nämlich in der sehr ausgeführten Zeichnung »Phaetons Fall« in Windsor, welcher in der Körperhaltung, den Stellungen der Beine und des rechten Armes Ähnlichkeit mit unseren Studien hat. Daß diese Beziehung zu jener Figur haben, erscheint mir jedoch wenig wahrscheinlich.

Der Flußgott Michelangelos hat natürlich ein antikes Vorbild gehabt, und ich glaube dieses Vorbild nachweisen zu können. Es ist kein anderes, als die im Januar 1512 bei S. Maria sopra Minerva aufgefundene mächtige Statue eines Flußgottes, die zuerst in die Antikensammlung Julius II., im Jahre 1796 jedoch unter dem Namen »der Tiber« in den Louvre kam, wo sie sich noch jetzt befindet. Das Datum der Auffindung kann als terminus a quo für die Zeichnung dienen.

Diese Flußgötter haben, wie bekannt, zu sehr viel Zweifel und Diskurs Anlaß gegeben. Berenson fragt sich, ob der Meister, wenn er auch in einem Brief vom 20. Juni 1526 geschrieben hat, daß er sie machen wolle und zwar mit eigener Hand, »whether ever then Michelangelo seriously intended to execute them (I. pag. 209)«. Das Tonmodell in der Florentiner Akademie scheint zu beweisen, daß er wirklich sehr ernstlich daran gedacht hat, wenn er sie auch schließlich aufgab.

Abb. 41. Angebliche Studien zur Erschaffung Adams. Rötel. Venezianische Akademie. Diese Studien sind, obwohl sehr schön, doch nicht echt. Sie sind Kopien nach einem früheren Studienblatt zum Adam, jedoch, wenn ich mich nicht täusche, von keinem geringeren als Andrea del Sarto. Man sieht aus diesen Zeichnungen, wie der Meister sich anfangs die Stellung Adams mehr aufrecht gedacht hat, nicht auf den gebogenen, sondern auf den ausgestreckten, mit der Handfläche auf den Boden drückenden rechten Arm sich stützend.

Abb. 43. Studie zu einer weiblichen Figur mit zwei Kindern. Rötel. Louvre. Steinmann nennt sie eine wahrscheinlich frühe Studie zu der Erythräa. Berenson, der wohl das Sibyllenartige in der Gruppe erkennt, glaubt doch an eine Madonna mit den beiden Kindern. Mit der Erythräa hat die Studie keine Ähnlichkeit, doch möchte ich die Möglichkeit nicht ausschließen, daß es eine nicht benutzte Studie zu einer Sibylle sein könnte. Die natürlichste Interpretation der Gruppe wäre freilich: Studie zu einer Caritas.

Abb. 44. Tragung eines Toten. Rückseite der vorigen Zeichnung. Rötel. Nicht zwei, wie Steinmann angibt, sondern drei Männer tragen den Toten. Berenson hält diese sehr bedeutende Darstellung für eine Tragung des toten Christus (I p. 228, II Nr. 1584). Diese Deutung erscheint mir recht willkürlich. Auf die fehlenden Wundmale an den Füßen möchte ich nicht zuviel Gewicht legen, umso mehr aber auf die Weise, in der der Tote fortgeschleppt wird. Einen toten Christus hätte

man in zarterer Weise getragen. Ansprechender ist die Meinung Steinmanns, daß die Zeichnung eine nicht benutzte Studie für die Sündflut ist.

Abb. 47. Angebliche Studie zu der Cumäa. Rötel. Aufbewahrungsort unbekannt. Steinmann glaubt hier eine Originalstudie für den Kopf der Sibylle zu erkennen. Mit Unrecht sicherlich. Es ist meiner Ansicht nach nur eine sorgfältige Kopie nach dem Fresko.[19])

Abb. 48 und 50. Als Studie für die Libica ist, soviel ich weiß, nur das berühmte Blatt in Oxford bekannt mit Rötelstudien für die rechte Hand der Sibylle, für ihren Knaben, sowie mit den schon oben erwähnten kleinen Federskizzen zum Julius-Denkmal.

Die Reproduktion einer in den Uffizien befindlichen Rötelkopie eines reichen Studienblattes für die Libica muß uns deshalb willkommen sein, weil das Original wahrscheinlich verschollen ist (Abb. 50). Die Kopie ist in den Uffizien Heemskerk zugeschrieben. Diese Zuschreibung ist willkürlich, wenn auch die niederländische Herkunft nicht unmöglich ist.

Abb. 51. Angebliche Studie für den Kopf der schlafenden Frau in der Oziasgruppe. Rötel. Casa Buonarroti. Die Beziehung hat geringe Wahrscheinlichkeit und wird auch von Steinmann nur als Vermutung angeführt. Nach Berenson könnte dieser »Jünglingskopf« (ob das Modell weiblich oder männlich ist, kann in der Tat zweifelhaft sein) vielleicht als eine Studie für eine Frau in der Grablegung der National-Gallery gedient haben. Doch ist dagegen einzuwenden, daß der Stil derjenige der Sixtinaepoche ist, während die Deposizione einer anderen Periode gehört.

Abb. 52. Frauenbildnis, daneben kleiner Kopf eines Mannes. Angebliche Studien zu der Ozias- und der Jessegruppe. Schwarze Kreide. Uffizien. Der männliche Kopf hat keine Beziehung zum Manne der Oziasgruppe. Der Facekopf der sitzenden Frau ist auch anders als der weibliche Kopf der Zeichnung. Dieser scheint dagegen eine Variation der Delphica von einem Schüler zu sein, nach Berenson von dem von ihm konstruierten Andrea di Michelangelo. Namentlich deutet die unbestimmte und schwache Zeichnung des Mundes auf Schülerarbeit. Der Meister selbst zeichnet den Mund immer scharf, voll von Ausdruck und Charakter.

Abb. 53. Angebliche Studie in engerem Zusammenhang mit der Gruppe: Jesse, David, Salomon in den Stichkappen. Feder. Louvre. Er ist unsicher, ob diese Studie anscheinend für eine Anna selbdritt irgendeine Beziehung zu den Sixtina-Fresken hat, wenn dies auch wahrscheinlich ist. Sie hat den Charakter der Kompositionen für die Vorfahren Christi, aber keine Beziehung zu einer bestimmten Gruppe.

Abb. 54. Flüchtige Skizze zu dem Judith-Fresko der Gewölbeecke oder vielleicht zu einer Salome mit dem Kopf Johannes'. Feder. Rückseite der vorigen Zeichnung. Berenson (II, Nr. 1579) nimmt das erste

an: die Magd Judiths empfängt das Haupt des Holofernes. Ebenso vermutet er in der nackten Figur auf der Vorderseite eine Studie zu einem David als ersten Gedanken zu David und Goliath der Gewölbeecke. Das ist ja nicht unmöglich, doch eine sehr unsichere Konjektur.

Abb. 55 und 56. Angebliche Studien für den Träger des Geschlechtsregisters in einer der jetzt (durch Schaffung des Jüngsten Gerichtes) verloren gegangenen Lunetten. Feder. Uffizien. Ein Stich von Ottley hat uns die Gestalten dieser Lunette bewahrt (Abb. auf Seite 201 in Steinmanns Werk). Diese Beziehung zu der betreffenden Lunette ist sehr unsicher, ja kaum wahrscheinlich. Nur eine der beiden Figuren kann hier in Frage kommen, nämlich die, welche ebenso wie die betreffende Figur in Ottleys Stich einen Folianten trägt. Ein sehr wesentlicher Unterschied ist jedoch, daß die Figur in Ottleys Stich im Folianten liest, während die Figur der Zeichnung denselben vorzeigt, was bei den Aposteln, besonders bei den Evangelisten sehr häufig vorkommt. Dies bedingt natürlich eine sehr verschiedene Körperstellung. Die beiden Figurenstudien haben andererseits eine große Verwandtschaft mit der kleinen Apostelfigur in einem im British Museum befindlichen Entwurf für die erstgeplante Dekoration der Decke, als der Figurenschmuck sich nur auf die zwölf Apostel beschränken sollte. Dieser Entwurf ist reproduziert in Symonds Life of Michelangelo I, p. 224, von Wölfflin im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen XIII, p. 179, endlich auch in Steinmanns Werk S. 201.

Die beiden Studien, welche zu den unbekannten, erst von Ferri und mir nachgewiesenen Zeichnungen gehören, haben wir zu dem ersten Entwurf der Decke in Beziehung gebracht. Die Deutung Steinmanns, die er seinerzeit persönlich Prof. P. N. Ferri mitgeteilt hat, konnte noch Platz finden in einer Note der französischen Ausgabe unseres Werkes. Ich bemerke jedoch, daß ich an unserer Deutung, als der weitaus wahrscheinlichsten, noch festhalte[20]). Steinmann schreibt über die Auffindung dieser Studien wieder in sehr inkorrekter Weise: »Federzeichnungen in den Uffizien, entdeckt und ediert von N. Ferri. Rivista d'Arte II 1904 p. 26« (soll heißen: entdeckt und ediert von Ferri und Jacobsen. Rivista d'Arte etc.[21]).

Abb. 57. Angebliche Studie zu der Naasson-Lunette. Schwarze Kreide. Casa Buonarotti. Die Gestalt zeigt genau dieselbe Stellung, wie die sich spiegelnden Frauen der Naasson-Lunette, nicht aber den Stil des Meisters, sondern den etwas übertriebenen eines Schülers.

Abb. 59. Frauenbildnis. Rötel. Oxford. Es ist ganz unberechtigt, dieses sehr feine Frauenbildnis als Studie für den Jüngling in der Eleasar-Mathan-Lunette (wenn auch mit Fragezeichen) zu bezeichnen. Daß

beide nach rechts geneigte Profilköpfe haben, genügt wirklich nicht. Auch zeigt das Bildnis einen michelangelesken Typus, der auch sonst häufig vorkommt. Wenn man endlich dies feine Bildnis mit dem Sixtina-Fresko in Verbindung setzen will, dann wäre die Beziehung zu der Frau in der Exechias-Menasse-Amon-Lunette, welche denselben Typus und genau dieselbe Haltung des Kopfes und Oberkörpers, wenn auch im Gegensinn aufweist, viel wahrscheinlicher.

Abb. 60. Mutmaßliche Studie für einen Frauenkopf in der Lunette mit der Joseph-Gruppe. Schwarze Kreide. Windsor Castle. Die Beziehung, die zuerst von Berenson nachgewiesen ist (II, Nr. 1608), erscheint unsicher; auch Steinmann findet die Übereinstimmung nicht schlagend. Für ihn ist dieser herrliche, lionardesk anmutende Kopf ein Frauenkopf. Für mich ist es dagegen der Kopf eines Jünglings, vielleicht eines behelmten Jünglings. Ob er überhaupt eine Studie für die Sixtina ist, erscheint mir zweifelhaft.

Abb. 61. Kopie des B. Passarotti nach der Roboam-Abias-Lunette. Feder, Uffizien. Lehrreich ist der Vergleich mit dem Fresko. Bei Passarotti ist der Kopf nicht recht mit dem Körper verbunden und hat kein Gewicht.

Abb. 62. Studien für einen der Engel mit den Marterwerkzeugen im Jüngsten Gericht. Schwarze Kreide. British Museum. Die mittlere Studie mit dazu gehöriger Armstudie oben scheint in der Tat Beziehung zu einem niederfahrenden Engel oben rechts zu haben. Ob sie nicht ursprünglich für das geplante, aber nicht ausgeführte Fresko für die Eingangswand der Kapelle »Sturz der gefallenen Engel« bestimmt war?

Abb. 63. Zwei Studien für denselben Engel und angeblich zwei andere für den Engel mit dem Essigschwamm (Rückseite der vorigen Zeichnung). Die Beziehung zu der letztgenannten Figur kann ich nicht anerkennen. Dagegen erscheint in der Figur oben rechts ein genaues Vorbild für die von Marcello Venusti in seiner Kopie des Freskos in Neapel dort, wo im Wandgemälde die Füße Jonas' sind, angebrachte Gestalt Gottvaters, von Engeln umgeben. Es ist ja selbstverständlich, daß Michelangelo seinem Schüler und treuen Anhänger das Vorbild für diese Figur gegeben hat, als dieser im Jahre 1549 und, wie es scheint, unter Buonarrotis eigener Leitung für den Kardinal Alessandro Farnese jene Kopie schuf. Ja, man kann mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß es Michelangelo selbst gewesen ist, der diese Krönung seines Werkes mit dem oben erscheinenden Gottvater und der darunter schwebenden Taube erdacht hat. Die Figur oben rechts in der Zeichnung zeigt genau dieselben Armbewegungen und die-

selbe Haltung des Kopfes und Körpers wie der erscheinende Gottvater (siehe die Abbildung von der Kopie Venustis in der Tafelmappe des Steinmannschen Werkes).

Abb. 64. Studie für die Hauptgruppe des Jüngsten Gerichtes. Schwarze Kreide. Musée Bonnat. Bayonne. Es ist ein Verdienst Steinmanns, daß er diese für die Entstehungsgeschichte des Werkes hochwichtige frühe Studie herangezogen hat. B. Berenson scheint sie nicht gekannt zu haben. Das Toben der Leidenschaften, welches das Fresko durchbraust, rührt sich hier nur in schwachen Strömungen. Der Heiland (sehr isoliert) sitzt. Seine Armbewegungen sind noch wenig gewaltsam. Maria, mit der Gruppe der Heiligen eng verbunden, tief unter ihm angebracht streckt ihre Arme flehend gegen ihn aus. Das Merkwürdigste in der Zeichnung ist eine sitzende Gestalt rechts, die fast als Gegenstück zu Maria zu betrachten ist. Sie sitzt ganz ruhig, den Kopf auf die Hand gestützt, und blickt den Heiland an. Es wundert mich, daß Steinmann nicht im Texte diese Komposition in höherem Grade für die Entstehungsgeschichte des Freskos verwertet hat.

Abb. 65. Studie für das Jüngste Gericht. Schwarze Kreide. Casa Buonarroti. Hier herrscht dieselbe unerbittliche Stimmung wie im Fresko, ja die Bewegung Christi ist noch leidenschaftlicher. Nur Maria breitet die Arme flehend aus. Sehr auffallend ist eine im Fresko nicht benutzte Figur, die einen Teufel mit aller Gewalt angreift. Im Fresko dagegen verhalten sich die Verdammten durchgängig defensiv.

In welchem Grade Michelangelo seinen in vielen Jahren angesammelten tiefen Gram und die ganze Bitterkeit seiner empfindsamen Seele in dieses Fresko, das Unversöhnlichkeit, ja man kann sagen Menschenhaß, atmet, hineingelegt hat, zeigt sich darin, daß er der Gottesmutter, wenn auch nicht in den frühesten Entwürfen, doch zuletzt die von der Tradition geheiligte und dem Marienkultus so angemessene Rolle der Fürbitterin des unseligen Menschengeschlechtes vorenthalten hat. Das scheint von seinem unbeugsamen Temperament und von dem finstern Ernst seiner verwundeten Seele zu zeugen. Es ist vielleicht nicht übertrieben — jedenfalls kann man versucht sein, — dies gewaltige Freskowerk, wie er es gestaltete, als eine durch lange Zeit aufgesparte Rache zu betrachten. Wie Shakespeare durch seinen »Timon von Athen« sich von seiner Bitterkeit und seinem Menschenhaß befreit hat, so hat der große Künstler vielleicht auch endlich frei aufgeatmet, als er in das vollendete Werk all seinen Groll hineingedonnert hatte.[22])

Abb. 66. Studie zum Jüngsten Gericht. Schwarze Kreide. Uffizien, Koll. Santarelli. Diese Zeichnung befand sich zwar unter dem Namen

Michelangelo in der Santarelli-Kollektion, aber von den Forschern unbekannt und in der Literatur nicht erwähnt. Erst Ferri hat das Verdienst gehabt, dies wichtige Blatt hervorgezogen zu haben. Es wurde zuerst in der Rassegna d'Arte Dezember 1901 und später in unserem Tafelwerk zusammen mit den von uns gemeinsam nachgewiesenen Zeichnungen und zwar auf Tafel XXIV reproduziert.

Links Studie für Christus und Maria. Der Heiland erscheint auch hier leidenschaftlicher als im Fresko. Maria ist ihm hier wie im Fresko ganz nahe (in den beiden andern Studien stand sie ihm ferner) und wendet sich noch flehend gegen ihn (die Studie gehört also wie die beiden besprochenen Blätter noch zu den frühen Entwürfen). Warum Steinmann hier Christus bärtig nennt, verstehe ich nicht. Er ist hier nicht anders, als auf anderen Studien. Eine andere seltsame Behauptung ist die (II, p. 531), daß die Gestalt des Heilandes hier eine Kopie nach Bertoldo sei. Michelangelo sollte also plötzlich in seinem späten Alter den Lehrer seiner ersten Jugendzeit kopiert haben!

Rechts Gruppe der Märtyrer. Hier ist vielleicht noch der hl. Laurentius mit dem Rost zu erkennen. Aber diese Figur scheint später für den hl. Bartholomäus verwendet. Es kann nur durch einen Anordnungsfehler geschehen sein, daß diese bedeutende Zeichnung in Berensons Katalog in die Schule Michelangelos gesetzt worden ist (Nr. 1654). Die Erwähnung der Zeichnung, welche die Echtheit derselben vollauf anerkennt, widerspricht dem ihr gegebenen Platz: »It is clear, that this sketch along with the one for the entire composition in Casa Buonarroti, were drawn before Michelangelo had yet made up his mind to destroy his own two lunettes belonging to the ceiling and using their space for the upper part of the Last Judgment«. Und ferner in Band I p. 220 Note heißt es: Contemporary with this (die erwähnte Zeichnung in der Casa Buonarroti) and of the same style and quality is a sketch in the Santarelli Collection of the Uffizi«.[23])

Abb. 68 und 69. Angebliche Studien für einen Auserwählten und für einen Verdammten. Schwarze Kreide. British Museum und Casa Buonarroti. Keine echten Zeichnungen. Kopien von Schülerhand. Ja, die erste Zeichnung kann eine Fälschung sein, denn um den Eindruck der Echtheit hervorzurufen, ist die Armstellung der einen Figur zuerst anders als im Fresko gezeichnet und dann später korrigiert. Auf der Rückseite befinden sich angeblich einige Linien von der Handschrift Buonarrotis. Aber auch das könnte nur als Beweis gelten, wenn gegen den Stil der Studie nichts Wesentliches einzuwenden wäre. Hier beweist es dagegen nur, daß das Papier, worauf die Studie gezeichnet ist, aus dem Hause Michelangelos herrührt.

Abb. 71. Studie für den hl. Laurentius. Sehwarze Kreide. Teyler-Museum. Haarlem. Als Modell für die Kopfstudie dürfte einer von Michelangelos sehr benutzten Gehilfen gedient haben. Denn dieser Kopf kommt wiederholt vor. So — mit jüngerem Ausdruck — bei einem Atlanten rechts über der Persica, dann auf dem Blatt in Haarlem mit Studien zur Erschaffung Adams (Abb. 13), ferner noch — mit bedeutend älterem Ausdruck — auf der Rückseite des Blattes im British Museum zum Jüngsten Gericht (Abb. 76).

Abb. 72. Rückseite der vorigen Zeichnung. Dieselbe Technik. Studie für eine nicht leicht zu bestimmende Figur in demselben Fresko. Möglich für den Verdammten ganz links in der Gruppe der sieben Todsünden über dem Figurenpaar, welches Steinmann (II S. 577) mit Dantes Francésca und Paolo identifiziert hat.

Abb. 73. Angebliche Studie zum Kopf des hl. Bartholomäus Schwarze Kreide. British Museum. Dieses glänzend gezeichnete Bildnis mit ausgeprägten Porträtzügen hat mit dem hl. Bartholomäus nichts zu tun und zeigt weder den Geist noch den Stil Michelangelos.

Abb. 74. Angebliche Studie für einen der Kämpfenden in der Gruppe der sieben Todsünden. Schwarze Kreide. Casa Buonarroti. Die Striche der Zeichnung zeigen jedoch nicht die machtvolle Ausdrucksfähigkeit Michelangelos, auch sind die Beine im Verhältnis zum Oberkörper zu kurz geraten. Wahrscheinlich Kopie eines Schülers.

Abb. 75. Reiches Studienblatt für das Jüngste Gericht. Schwarze Kreide. British Museum. Studien für die sieben Todsünden, für den Engel mit den Marterwerkzeugen, sowie eine angefangene Studie, für diejenige Gestalt, die ein Menschenpaar an einem Rosenkranz emporzuziehen sucht. Diese letzte Figur gehört jedoch einem früheren Stadium des Blattes, und über dieses hinaus sind die kräftigen Entwürfe für die rechte Seite des Freskos gezeichnet.

Das Blatt steht selbst in den Werken Michelangelos fast einzig da. Die Striche, womit diese ungestüm hervordrängenden, mächtigen, stark gekürzten Leiber gezeichnet sind, erscheinen mit Kraft geladen wie gespannte Bogenstränge. Es ist die finstere Machtfülle in der Seele des Meisters, die sich hier zu entladen bestrebt. Der Entwurf ähnelt einer Gewitterwolke: es donnert schwach aus dem Blatt, und hie und da lodern Blitze auf. Keinem vor oder nach Michelangelo ist es gelungen, in seine Striche eine solche unbändige und drohende Kraftfülle zu legen.

Abb. 76. Studien zum Jüngsten Gericht; Rückseite der vorigen Zeichnung. Dieselbe Technik. Kopfstudien zu einer der Figuren, wenn auch kaum zu derjenigen, welche Steinmann angibt, nämlich die in der Märtyrergruppe, welche neben dem Kreuzträger über Simon erscheint.

Abb. 77 und 78. Studien zu einer Figur in der Gruppe über Charons Kahn, nach Steinmann wahrscheinlich von Signorelli inspiriert. Teyler-Museum. Haarlem. Schwarze Kreide. Ich halte mit Steinmann, im Gegensatz zu Berenson, die Studien für echt. In der Studie für den linken Arm und die Schulter sieht man sehr genau den Körperteil gezeichnet, welcher den Meister immer sehr beschäftigt hat, nämlich das Schlüsselbein (clavicola) mit zugehöriger Schulter. (Vgl. Ferris und mein Werk, Neuentdeckte Zeichnungen Michelangelos. Tafel V.)

Abb. 79. Angebliche Kopfstudie für einen Verdammten. Schwarze Kreide. Windsor-Castle. Steinmann vermutet hier eine Studie für den Unseligen, welchen Schlangen und Teufel zur Hölle herniederdrücken. Das ist jedoch ganz willkürlich, denn der Kopf in Windsor hat nicht die geringste Ähnlichkeit mit dieser Figur. Der Ausdruck dieses berühmten Kopfes ist nicht so sehr vor Schrecken erstarrt, als drohend; mehr an den in seinem Fall noch wild schreienden und herausfordernden Lucifer, wie als an einen Unseligen wird man erinnert. Ich wage deshalb die Vermutung, daß diese Zeichnung nicht für das Jüngste Gericht, für welches sie jedenfalls nicht benutzt worden ist, sondern für das projektierte Fresko mit dem Sturz der gefallenen Engel und zwar für die Hauptgestalt desselben bestimmt war. Daß Skizzen für den »Fall Lucifers« existiert haben, wird von Vasari bestätigt.[24])

Abb. 80. Studie für einen Verdammten (Kopie?). Schwarze Kreide. Morelli hielt diese Zeichnung — kaum mit Recht — für echt. Berenson und nach ihm Steinmann bezweifeln die Echtheit. Es gibt in der Tat gewichtige Gründe, diese Studie für eine Kopie oder eine Nachahmung zu halten. Die Muskulatur des ausgestreckten rechten Armes ist nicht recht verstanden. Die Vertiefungen, welche durch die Muskelbewegungen entstehen, erscheinen wie Löcher im Fleisch. Der linke Oberschenkel ist gar nicht modelliert.

Abb. 81. Studien für Teufelsköpfe. Rötel. British Museum. Steinmann glaubt, daß diese Studien mit den beiden Teufelsköpfen rechts und links von Minos sich identifizieren lassen. Das läßt sich aber dem Fresko gegenüber kaum mehr nachweisen, dagegen besser im Stich des N. della Casa (1543), wo ein Kopf oben rechts von Minos und ein anderer unten zu den Studien vielleicht Beziehung haben können.

Warum Steinmann bei dieser Gelegenheit das Blatt in Lille mit ähnlichen Teufelsfratzen bezweifelt, verstehe ich nicht. Ebenso wie Lionardo hatte auch Michelangelo Vergnügen daran, solche Fratzen zu zeichnen, die er auch vielfach dekorativ zu verwerten verstand.

Abb. 82 und 83. Studien zur Auferstehung im Jüngsten Gericht. Schwarze Kreide. Windsor Castle. Warum spezifiziert Steinmann nicht

die Studien auf der Rückseite, die viel interessanter sind, als die auf der Vorderseite, wo nur Unterkörper und Beine einer Gestalt sich mit Sicherheit identifizieren lassen! Hier finden sich wenigstens sieben oder acht kleine Entwürfe zu dem Auferstandenen, der von zwei Engeln an den Beinen herangezogen wird, während ein Teufel sich an seinen Kopf klammert, um ihn herabzuziehen, ein Zeugnis dafür, wie auch Michelangelo mit seinen Ideen ringt. Hier findet sich noch eine Studie zu dem Auferstehenden, der vom Rücken gesehen auf dem Boden liegt und mit der Hand sich zu erheben bestrebt, dieselbe Gestalt, von der eine unechte Studie in der Abbildung 84 vorkommt; daneben noch eine kleine Studie (im Gegensinn) für den Auserwählten, der ein Menschenpaar an einem Rosenkranz emporzuziehen sucht; ferner noch ein kleiner Entwurf für den Auserwählten, der mit dem Kopfe und Oberkörper (im Fresko mit einer Mönchskutte bekleidet) aus der Erde hervorbricht. Ich bin geneigt, diesen Kopf als ein Bildnis Savonarolas zu betrachten. Von dieser ganzen reichen Rückseite berichtet uns Steinmann nichts.

Abb. 84 und 85. Angebliche Studien zur Auferstehung im Jüngsten Gericht. Schwarze Kreide. British-Museum. Es wundert mich, daß Steinmann diese feinen, aber ängstlichen Zeichnungen, die der Macht und Ausdrucksfülle Michelangelos entbehren, als echte Studien beanspruchen kann.[25])

Anmerkungen.

[18]) Auch Thode kann keine Beziehug zu Adam finden, sie ist nach ihm auch keine originale Zeichnung.

[19]) Auch nach Thode Kopie.

[20]) Thode dagegen glaubt an die Deutung Steinmanns.

[21]) Und im zweiten Teil seines Werkes auf Seite 592 folgendes: »Im Jahre 1903 veröffentlichten Nerino Ferri und E. Jacobsen im ersten Band der Miscellanea d'Arte (p. 73 ff.) eine Anzahl unbekannter Zeichnungen Buonarrotis in den Uffizien. Als Epilog dieser wertvollen Entdeckung veröffentlichte Ferri im Jahre 1904 in der Rivista d'Arte p. 25 ff. noch weitere sieben Zeichnungen aus den Uffizien etc. . .« Ich muß hierzu bemerken, daß diese letzte Serie ebensowohl wie die größere in Miscellanea d'Arte nicht von Ferri allein, sondern, wie bekannt, von Ferri und vom Verfasser dieses Aufsatzes publiziert worden ist. Steinmann dürfte darüber nicht im Zweifel sein, da die betreffende Veröffentlichung von uns beiden signiert war.

Es ist ja wahr, daß in gewissen Kreisen in Italien kunstwissenschaftliche Funde, die von fremden Archäologen aus italienischem Boden gezogen oder von andern Kunstschriftstellern in den Kirchen oder Museen nachgewiesen werden, mit schiefen Blicken angesehen und mitunter auch ignoriert werden. Das ist eine bedauerliche, jedoch begreifliche Tatsache. Deutsche Gelehrte dagegen haben keine Entschuldigung und, wie mir scheint, auch keine Veranlassung, in dieser Hinsicht ihren italienischen Kollegen an die Hand zu gehen. Ich füge noch hinzu, daß dem Gerechtigkeitssinn meines ausgezeichneten Mitarbeiters nichts mehr widerstreben könnte, als solche Tendenzen. Zum Beweise diene die Erklärung, die er auf gegebene Veranlassung hin durch Dr. Goffredo Grilli in

»La Nazione« unterm 8. Februar 1904 abzugeben für gut befand: Goffredo Grilli schrieb: »In seguito al mio articolo sui »Nuovi disegni di Michelangelo«, pubblicato nel n. 37 della »Nazione«, dal quale poteva forse apparire che il vanto principale della scoperta e della identificazione di quei disegni spettasse a Pasquale Nerino Ferri, questo mi prega di dichiarare per la verità, che il merito di questo fortunato rinvenimento e di tutte le indagini fatte sui disegni stessi per identificarli, deve attribuirsi, in pari misura, anche a Emil Jacobsen che fu suo collaboratore.«

[22]) Vergleiche Georg Brandes, William Shakespeare p. 819 Paris. Leipzig 1896. »Es scheint, daß Shakespeare sich von der schlimmsten Pein des Grames befreit hat, indem er ihm Wort und Form verlieh, und daß er nun aufgeatmet hat, da durch das jahrelang gestiegene Crescendo das höchste Forte erreicht und nichts mehr zu sagen übrig war«. — Man kann vielleicht einwenden, daß um diese Zeit Buonarroti in Rom höher verehrt wurde als irgend ein anderer Künstler Italiens. Aber war das Ausgleich genug für ein Temperament wie Michelangelos?

[23]) Bei Berenson befinden sich noch andere Ungenauigkeiten. Die Zeichnung wurde nicht reproduziert in Rassegna d'Arte 1892, sondern, wie schon mitgeteilt, im Dezember 1901 und auch nicht reproduziert in Corrado Riccis »Michel-Ange«, wie Berenson angibt.

[24]) Berenson charakterisiert das Haupt treffend: „If not here, where else shall we see the image of mad rage become flesh" (Drawings I p. 221).

[25]) Eine andere Kopie in den Uffizien ist Daniele da Volterra zugeschrieben (N. 238).

Zu Cranachs Missalien-Holzschnitten.

Von **Dr. J. Beth.**

I.

Die Bestrebungen der letzten Jahre, das Geheimnis der Anfänge Cranachscher Kunsttätigkeit aufzudecken und das rätselvolle Dunkel seiner ersten Mannesjahre etwas aufzuhellen, förderten unter anderem seine Missale-Holzschnitte an den Tag. Campbell Dodgsons Zuteilung der als Kanonbild in einem Passauer Missale aus dem J. 1503 verwendeten Kreuzigung, dann eines hl. Stephan sowie zweier Gekreuzigten an Cranach, und zwar aus seiner »österreichischen« — speziell Wiener — Periode[1]), verlieh dem dunkeln Passus der Scheuerlschen Lobrede aus dem Jahre 1508 neuen Inhalt und wirkte anregend auf weitere Forschungen. Seine problematisch geäußerte Vermutung, daß »weiterer Aufschluß in der Wiener Buchillustration zu finden wäre«, veranlaßte Fr. Dörnhöffer zu weiterer Zuweisung noch einiger Holzschnitte in einem Missale Pataviense der Wiener Winterburgerschen Offizin an Cranach.[2]) Wenn auch noch sub iudice lis est oder vielmehr eben deshalb, dürfte ein Beitrag zur Aufklärung dieser ersten Periode Cranachschen Schaffens, der einerseits bereits geäußerte Vermutungen zu bekräftigen sucht, andererseits neue hinzufügt, einiges Interesse beanspruchen.

In der Bibliothek des durch den Besitz des Dürerschen Rosenkranzbildes berühmten Klosters Strahow befindet sich ein Missale Pragense, gedruckt bei Georg Stuchs im Jahre 1508, welches als Titelbild einen rohen Holzschnitt mit vier Schutzheiligen hat, dessen Kanonbild aber einen Christus am Kreuze mit Maria und Johannes in der üblichen Anordnung mit landschaftlichem Hintergrunde darstellt. Am unteren Rande des altkolorierten Holzschnittes ist ein unzweifelhaft echtes Schlangenzeichen angebracht, das auf Cranachschen Ursprung weist. Bartsch beschreibt im P. G. VII. den Holzschnitt im Verzeichnis unter Nr. 21 und wenn noch ein Zweifel über seine Identität bliebe, so wird er durch Schuchardts Beschreibung vollkommen aufgehoben. Er sagt:[3])

[1]) Jahrbuch d. kgl. preuß. Kunstsammlungen Bd. XXIV. S. 284.

[2]) Jahrbuch d. k. k. Zentralkommission etc. J. 1904, Bd. II, 2.

[3]) Lucas Cranach der Ältere Bd. II. S. 207.

»30. Christus am Kreuze. In der Mitte Christus am Kreuz, links daneben Maria, zu welcher er zu sprechen scheint; rechts steht Johannes mit ineinander gefalteten Händen. Sehr gut und frei geschnittenes Blatt, das wohl von Cranachs Hand herrührt, obgleich das Zeichen, etwas nach rechts unten, nicht die Form hat, wie er es gewöhnlich macht.« Diese bündige Beschreibung führte ich wörtlich an, da sie für meine Folgerungen von Wichtigkeit ist.

Wenn nun auch der Holzschnitt als solcher längst bekannt ist, so ist seine Anwendung für ein Missale aus dem Jahre 1508 in zweifacher Hinsicht beachtenswert: durch seine Ähnlichkeit mit der Missale-Kreuzigung aus d. J. 1503 bedeutet seine Signierung mit dem allerdings nicht «gewöhnlichen« Schlangenzeichen eine Bekräftigung für Dodgsons Zuteilung jenes Kanonbildes dem jede Bezeichnung fehlte, andererseits aber muß der Umstand, daß ein echter Cranach ein Missale schmückt, welches für eine Diözese der österreichischen Kronlande bestimmt war für des Meisters Anteil an der Illustration anderer zeitlich und räumlich zusammenhängender Missalien sprechen.

Ganz abgesehen von der Anordnung der Figuren und ihrer Verteilung im Raum, die auf das übliche Schema zurückzuführen ist, läßt eine Gleichheit der Handschrift bei beiden Holzschnitten die Abweichungen erst nachträglich hervortreten.

Was die letzteren anbetrifft, so fällt zunächst, dem Holzschnitt aus dem Jahre 1503 gegenüber, eine Abgeklärtheit und ruhigere Stimmung des Prager Bildes auf; es sind schon »Spuren der Erschlaffung, eine Art von Gestaltungsträgheit, die übrigens in den ältesten Werken vorkommen« (Friedländer), hier zu bemerken. Man merkt: wenn dort die ungestüme Kraft der »Sturm und Drang-Periode« trotz des beengenden Schemas individuellen Ausdruck sucht und findet, so waltet hier eine geübte Hand, die mit sicherem Strich alte Formen, zwar ohne Manier, doch auch ohne Pathos, nachzieht. Zu dem Eindruck der Ruhe trägt wohl die Figur des Gekreuzigten bei, in der von der wilden Gliederanspannung der geschnittenen Kreuzigungen (Passavant, P. G. IV 40)[4]) mit einem Nachklang im Missale Pat. 1503 gar wenig geblieben ist. Allerdings sind auch Einzelheiten aus diesen früheren Vorlagen hier wiederholt, doch in milderer Fassung, so der Christustypus — der übrigens, nach Michaelson[5]), schon 1505 als feststehender erscheint —, die schwere Dornenkrone oder das flatternde Perizonium. Die Tafel am Kreuz zeigt die Buchstaben I N R I in verkehrter Richtung, was

---

4) Abgebildet bei Flechsig, Cranachstudien, S. 8.

5) Lucas Cranach d. Ält. 1902, S. 45.

wohl ihre hebräische Zugehörigkeit andeuten soll. In der Kopie des Holzschnittes — auf die ich noch zu sprechen komme —, ist die Aufschrift in richtiger Folge.

An der Maria ist der bemerkenswerteste Unterschied in der Haltung des Kopfes, die hier ruhige Ergebung in ihr Schicksal darstellen soll, wo sie dort in Schmerz aufsah. Bei dem Kleid sind die zackigen, krausen Einbuchtungen der ersten Holzschnitte Cranachs einer natürlicheren Faltengebung gewichen und erinnern bereits an jene der nächsten Zeit, »die in breiten, ungebrochenen Zügen glatt zu Boden gehen«[6]. Der kurzlockige Johannestypus der ersten Kreuzigung ist auch in dieser beibehalten, und er ist es nicht am wenigsten, der ihre Verwandtschaft so auffallend erscheinen läßt, trotz der Veränderung, die an seiner Kopfhaltung — und zwar umgekehrt, als es bei Maria der Fall war — vorgenommen wurde. Händeringend, genau wie auf dem Missalebild oder auf dem Schleißheimer Kreuzigungsbild aus demselben Jahr senkt er nicht mehr kraftlos das Haupt, sondern schaut, schmerzlich bewegt, empor, wobei der für Cranach charakteristische Fehler vorkommt: »die falsche Augenstellung, seine Unfähigkeit, die in halber Seitenansicht abgewendete Gesichtshälfte mit der vorderen Hälfte zu verbinden in rechter perspektivischer Verkürzung«[7]. Der Mantel hat sein wildes Flattern, welches der schmerzbewegten Figur Resonanz gab, eingebüßt, und es klingt nur noch leise in einem unmotivierten Zurückschlagen des einen Mantelsaumes nach.

Wenn sich auch im Gesamtbild der Landschaft der größte Unterschied bemerkbar macht, so findet man die Details der früheren Kreuzigung hier wieder, sowohl in den befestigten Bauten der fernen Stadt mit dem alles beherrschenden Turm, als auch in der Baumbehandlung, welche ein Sichabheben dichtbelaubter Kronen von dürrem, tannenartigem Geäste bevorzugt. Es sei zuletzt nicht unerwähnt, daß am Himmel leichte Wolken durch zusammenhängende Kurven und Schraffierung der unbewölkten Teile angedeutet sind, was insofern wichtig ist, als dies die erste Kreuzigung mit bewölktem Himmel wäre, wie sie dann zur Regel wird.

Es gibt eine ziemlich rohe Kopie[8] nach dem Holzschnitt, welche alle Formen im allgemeinen richtig, doch recht verständnislos nachzieht

---

6) Michaelson, L. Cranach. S. 40.

7) Friedländer »Die frühesten Werke Cranachs« im Jahrbuch d. k. preuß. Kstsl. Bd. XXIII, S. 230.

8) Sie befinden sich in der Berliner kgl. Kupferstichsammlung, in der k. k. Hofbibliothek und der Albertina, in der Münchner kgl. graphischen Sammlung u. a.

Bartsch hielt sie fürs Original — das er nicht kannte —; Schuchardt führt sie Bd. II No. 31 an, mit der Bemerkung über die veränderte Lage des Schlangenzeichens.

und überall versagt, wo im Original durch feinere Striche eine malerische Wirkung angestrebt war, so, daß beispielsweise den Strahlenkränzen eine unangebrachte Körperlichkeit anhaftet. Ein Unterschied ist auffallend und zwar, daß das Schlangenzeichen statt unterhalb der Gestalt Johannis, bei seinem linken Fuß angebracht ist, was offenbar mit einer absichtlichen Verkürzung des Blattes zusammenhängt, weil auch der in der Höhe des Schlangenzeichens abseits liegende Knochen dadurch in Mitleidenschaft gezogen wurde und aus einer dreieckigen eine mehr rechtwinklige Gestalt bekam. Dieser Umstand deutet auf eine Verbreitung der Holzschnittkopie als Flugblatt, allerdings erst nach dessen Erscheinen in einem Druckwerke[9]. Es bestätigt dies ein rückseitig bedrucktes Exemplar dei Berliner Kopie mit einem auf die Kreuzigung bezugnehmenden Text in plattdeutschem Dialekt.

Das Impressum des Georg Stuchs aus dem Jahre 1508 gibt einen erwünschten Anhaltspunkt für die Datierung des Holzschnittes. Gegen ein Hinausrücken des Datums allzu früh vor den hieraus sich ergebenden terminum ante quem dürften wohl die vorgebrachten nur zu deutlichen Merkmale einer Abflauung der ursprünglichen Zeichenart Cranachs geltend gemacht werden. Wenn man anderseits den Umstand, daß der Holzschnitt auf einer Seite der fest eingefügten Pergamentblätter abgedruckt ist, als Beweismittel für das Entstehungsjahr 1508 nicht zwingend genug fände, dann bleibt dennoch für seine Bestimmung kein zu breiter Spielraum. Allerdings könnte es hier nur darauf ankommen, die Zeichnung des Holzschnittes in die allgemeine Entwicklungsreihe von Cranachs Holzschnitten einzuordnen, ohne eine genaue Fixierung anzustreben. Denn nach Lippmann[10], »verändert sich Cranachs Behandlungsweise innerhalb gewisser Zeitabschnitte, aber dieser Wechsel und die Ausgestaltung seiner Kunstart vollzieht sich nicht nach einer bestimmten Richtung fortschreitend. . . . Selbst die aus einem und demselben Jahr herrührenden Holzschnitte sind untereinander sehr verschieden, mehr, als sich dadurch erklären läßt, daß das Schneiden der einzelnen Stöcke von verschiedenen Händen ausgeführt sein mag.«

Nun gibt es aus dem Jahre 1508 nur einen einzigen datierten Holzschnitt, das »Urteil des Paris«, welcher, als einen antiken Stoff behandelnd, nur ungenügendes Vergleichsmaterial bietet[11]. Mit dem

9) Also umgekehrt, als es Dodgson für den hl. Stephan der Hofbibliothek annimmt.

10) L. Cranach — Sammlung seiner vorzüglichsten Holzschnitte u. Kupferstiche. Grote-Berlin 1895. Seite 11.

11) Flechsigs Versetzung der »großen Enthauptung Johannis des Täufers« L. 53 ins J. 1508, (statt 1516) kann ich nicht recht beistimmen.

nächsten Jahre 1509 ist aber eine derartige Anzahl von ausgezeichneten und echten Erzeugnissen der Cranachschen Kunst datiert, daß man wieder in die andere Verlegenheit, die des Ueberflusses, gerät, der es aber gestattet, einen Teil aus dem überreichen Vorrat zum Vergleich heranzuziehen. Der nächstliegende wäre die Folge von Holzschnitten, in der der Künstler nicht frei seine Phantasie walten ließ, sondern an hergebrachte Schemata oder direkt an Vorlagen gebunden war, also in erster Linie etwa das Wittenberger Heiligtumsbuch aus dem Jahre 1509, da die Passion aus demselben Jahr durch ihren reichbewegten dramatischen Inhalt sich dafür weniger eignet. Dabei ist zu beachten, daß Cranach dabei nur »die allgemeine Gestalt der Reliquiarien ungefähr den Originalen ähnlich gezeichnet, die Verzierungen aber in der ihm geläufigen krausen Weise und die vorkommenden Figuren so gegeben hat, wie wenn sie Erzeugnisse seiner eigenen Erfindung wären« (Lippmann).

Von der hergebrachten Komposition und ebenso von der Gestalt des Kruzifixes abgesehen, da beiden allzu stark das übernommene Schema anhaftet, lassen sich zu den beiden Typen der Madonna und des Johannes Analogien im Wittenberger Heiligtumsbuch auffinden. Für die erstere ist es die Madonna mit der hl. Anna und dem Jesuskind aus dem »sechsten Gang« j III v., bei der die Augenform, der volle Mund, aber auch das Kopftuch und der Faltenwurf mit denen der Kreuzigung übereinstimmen. Im allgemeinen kann man auch behaupten, daß sie noch die erste Spielart des Cranachschen weiblichen Kopftypus darstellt und daß man an ihr schwerlich die erst später — etwa bei der Madonna des Breslauer Bildes — vorkommende Gesichtsform mit den spitzen Gesichtszügen und den nach oben gestellten äußeren Mundwinkeln« [12]), wahrzunehmen imstande wäre. Auch in dem Kopfe des Johannes läßt sich der ausgesprochen Cranachsche Johannestypus nicht verkennen, der das ganze Werk des Meisters hindurch in zahllosen leisen Variationen auftritt und dessen Analogon man leicht in der Gestalt des hl. Mathias des Heiligtumbuchs (VII. Gang, h) wiederfindet. Man vergleiche nur die Gesichtsbildung der Beiden, die Haare, ihre Hände mit den großen, schönen Fingern, sodann die Ärmel, den zurückgeschlagenen Mantel, die Fußstellung [13]). Der Mantelwurf der beiden gibt keine Veranlassung, den Holzschnitt in eine spätere Zeit zu versetzen; wenn sich auch Beziehungen zu spätere Werke charakterisierenden Merkmalen auffinden lassen, so gibt doch auch Michaelson, welche sie so gewissenhaft zusammenstellte, zu, daß es Uebergangsformen gibt, von der ersten zur

[12]) Michaelson, a. a. O. S. 49.

[13]) Allerdings wäre ich geneigt, eine Kombination mit dem Johannes des VI. Ganges h III anzunehmen.

zweiten Periode, die etwa in das Jahr 1509 fallen. Sowohl für das enge Anliegen der Kleider an die Körperformen, als auch für den Faltenwurf und die Schraffenzeichnung sei, unter vielen, auf den Holzschnitt aus dem Jahre 1509 »David und Abigail« L. 25. verwiesen.

Auffallend erscheint mir der Umstand, daß der turmartige Bau in der Landschaft (der wohl die heil. Grabkirche vorstellen soll) zwar schon in dem Missalholzschnitt aus dem Jahre 1503, obwohl in spitzerer Form, erscheint, doch dann in keinem der landschaftlichen Hintergründe in den Holzschnitten vorkommt, mit der einzigen Ausnahme des »Urteil des Paris« aus dem Jahre — — 1508. Was man im Holzschnitt L. 26 (hl. Hieronymus) dafür halten könnte, ist sowohl durch das angebaute Seitenschiff als auch durch Kreuze darauf hinreichend als eine (gotische) Kirche bezeichnet, was bei einem ausgesprochen Zentralbau entfällt.

Diese etwas umständlichen Ausführungen sollten wenigstens einen Wahrscheinlichkeitsbeweis für das Zusammentreffen der Entstehungszeit des Holzschnittes mit der des Druckes erbringen. Es frägt sich nun, ob eine solche Annahme mit unserer Kenntnis von Cranachs Leben und seinen Bestellungen in Einklang zu bringen wäre.

Die Anstellung Cranachs als Hofmaler des Kurfürsten von Sachsen scheint seine Beziehungen zu der bisherigen Stätte seines Wirkens nicht plötzlich abgebrochen zu haben. Es sind allem Anschein nach kurz davor in Bayern die Spuren seiner Tätigkeit zu suchen, worauf schon der Zusammenhang weist, in dem seine Berufung an den sächsischen Hof mit der Beendigung des bayrischen Krieges 1505 in Mathias Gunderams Denkschrift aus dem Jahre 1556 gebracht wird[14]. Dies ist auch aus den häufigen Zahlungen des kursächsischen Faktors in Nürnberg, Unbehauen, die vom Kammerschreiber am Kurhofe gebucht wurden, ersichtlich, wo Cranachs Name neben denen Dürers und Wolgemuts genannt wird und auch an einer Stelle eine Zahlung (50 fl.) an »Meister Lucas« in Nürnberg erwähnt wird[15], wobei ein Zweifel an die Identität durch die spätere Bezeichnung des Meisters mit der Beigabe »Maler von Cranach« ausgeschlossen ist.

Der Wappenbrief mit der Verleihung der Schlange als Wappen wurde bekanntlich am Dreikönigstage des Jahres 1508 in Nürnberg ausgestellt, wo der Kurfürst anläßlich des »Cammergerichtes weilte, dessen Präsident er war«[16]. Dahin weisen auch die Verhandlungen,

[14]) Ich verweise dabei auf die überzeugenden Ausführungen Dörnhöffers in der genannten Schrift.

[15]) Angeführt bei Gurlitt, Repert. für Kunstwiss. XVII, 113.

[16]) Siehe »Historische Nachricht von Nürnberg.« 1707.

welche ein Jahr später Anthoni Tucher d. Aelt. mit dem Münzschneider Hans Krug in Nürnberg wegen Schneiden von Münzen mit dem Bildnis des Kurfürsten nach Cranachs Zeichnung leitete. Er berichtet Ende August des Jahres 1509: ...... »Und so denn E. G. Camerer Degenhart v. Pfeffinger oder E. G. Maler (scil. Hofmaler) mit der Zeit gen Nurmberg komen werden, soll bey mir kein Vleis erwynden, gedachten Krug neben denselben Pfeffinger und Maler zu bereden sich dieser Arbeit verner zu underfahen«[17]. Allerdings heißt es dann: »Krug habe nach dem Gemälde eine possen . . . in Lehm mit dem Bildnis des Churfürsten gemacht. Deshalb sei gar nicht notwendig auf die Ankunft des churfürstlichen Hofmalers Lucas zu warten.«[18]) Obschon auch die Arbeit dann einem andern übergeben werden mußte, so spricht der Sinn dieser Tucherschen Briefe für öftere Besuche Cranachs in Nürnberg. Es wäre auch zu wunderlich, wenn eine so kunstverständige Stadt, wie es diese schon auf der Neige des 15. Jahrhunderts war, alle Beziehungen zu einem Maler, der sich (nach Gunderam) bereits 1505 einen besonderen Ruhm[19]) erworben hatte, abbrechen sollte.

Wenn man berücksichtigt, daß im Jahre 1503 ein Missale mit Cranachs Titelholzschnitt erschien, (und schon bald darnach in einer neuen Auflage), daß zwei Jahre später, für ein anderes, das Missale Olomucense, derselbe Holzstock verwendet wurde, dann wird es nicht sonderbar erscheinen, wenn derselbe Buchdrucker Georg Stuchs, der die Olmützer Diözese mit Meßbüchern versorgte, bevor sie in Winterburgers Offizin übergingen[20]), — gelegentlich eines Besuches Cranachs in Nürnberg — es mit dem Heranziehen des berühmten Meisters zur Ausschmückung eines Missale versuchen wollte, um dessen Wert zu steigern. Bei Stuchs ließ auch die Olmütz benachbarte Diözese Prag ihre Meßbücher drucken[21]), und so erscheint ein direkter Wink auf den begehrenswerten Maler sehr wahrscheinlich, namentlich in Anbetracht der neuen Auszeichnung durch das Verleihen des Wappens.

Auf die Bezeichnung des Holzschnittes mit dem Schlangenzeichen zurückgreifend, erinnere ich an die vorhin erwähnte Bemerkung Schuchardts von der »ungewöhnlichen Form« der Schlange auf dem

[17]) Angeführt bei Schuchardt, I, 56.

[18]) Baader »Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs« angeführt bei Michaelson »Cranachs Beziehungen zur Plastik« im Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsamml. Bd. XXI. S. 272.

[19]) Es wurde ihm gleich von Anfang an ein Gehalt von 100 fl. statt der üblichen 40 fl ausgesetzt.

[20]) Missale Olomucense aus dem J. 1499 (Weale, Catal. missalium S. 110) mit rohem Titelholzschnitt und einfachen Initialen. Vgl. den II. Teil dieses Aufsatzes.

[21]) Missale Pragense aus dem J. 1503 (Weale, Catal. missalium S. 125.)

Drucke. Sonderbarerweise wird dieser bei Flechsig nirgends besprochen (sollte er ihn für nach 1522 entstanden halten?), doch kann aus seinen genauen Untersuchungen über die Schlangenform der Schluß a contrario gezogen werden, daß die hier vorkommende Form sonst nicht mehr wiederkommt. Die Abweichung besteht darin, daß durch die abnorme Erhöhung der mittleren Windung und ein starkes Einziehen der letzten nach innen die Hauptachse des Schlangenzeichens nicht in einer geraden Linie, sondern in einer Kurve verläuft, oder — um Flechsigs Bezeichnung beizubehalten — daß sich die Windungen, schwerlich, vielmehr gar nicht, in die Form eines länglichen Dreiecks einzeichnen ließen. Nun weist aber diese Form — abgesehen von zwei Ausnahmen, von denen siehe unten — eine Ähnlichkeit mit jener auf, welche im Wappenbrief bis heute erhalten und bei Warnecke[22]) abgebildet ist, in bezug auf die Hervorhebung der mittleren Windung. Es ist ganz gut denkbar, daß Cranach — wohl noch in der Begleitung des Kurfürsten auf dem Kammergericht — in Nürnberg gleich bei seinem ersten Auftrag nach Verleihung der neuen Würde das Wappen, so wie es in seiner frischen Erinnerung stand, hineinzeichnete und erst später dessen Form ein wenig umänderte, indem er ihm eine gefälligere Gestalt, wie sie bereits 1509 auftritt, verlieh.

Wenn auch die Tatsache, daß Cranach auf zwei Holzschnitten, dem hl. Christoph (B. 58, L. 6) und der Venus und Amor (B. 113, L. 8) mit der Schlange und dem Jahr 1506 bezeichnet hat, stark gegen ihre erstmalige Anwendnng im Jahre 1508 spricht, so scheint mir wieder die Annahme, daß Cranach die Schlange noch vor ihrer Verleihung als Wappen gebraucht hätte, zumindest höchst sonderbar und Flechsigs Bestrebungen, die Bezeichnung der beiden Holzschnitte zu erklären, sehr bemerkenswert. Zu seiner Beweisführung, gegen die ich nur einwenden muß, daß die angeblich falsche Datierung mit der Schlange als ein probandum unmöglich zum Beweis herangezogen werden darf, möchte ich noch einiges hinzufügen:

1. Wenn im Holzschnittopus Cranachs mehrfach spätere, von ersten abweichende Abdrücke vorkommen, so unterscheiden sie sich untereinander durch Zugaben, resp. Weglassen von Abschriften, Versen u. dgl., so z. B. Christus als Erlöser (B. 73), Marter der hg. Barbara (B. 70), Erzengel Michael (B. 75)[23]) etc., und nur von diesen zwei Holzschnitten sind Abdrücke bekannt, die im Bilde selbst Veränderungen erlitten

[22]) Warnecke, Lucas Cranach.

[23]) S. dazu die Anmerkungen Schuchardts im II. Bd.

haben. Die eine ist die von Lippmann ausführlich besprochene[24]) Korrektur der Schulter der Venus, die andere das Weglassen der »beanständeten« Jahreszahl 1506 beim hl. Christoph, so daß es Abdrücke gibt vom hl. Christoph mit der Schlange und L. C. bezeichnet und andere mit 1506 noch dazu, aber keinen mit der Jahreszahl und den Buchstaben allein.

2. Unter den verschiedenen Bezeichnungsarten der Holzschnitte bis 1509, sei es durch einfache Nebeneinander- oder Übereinanderstellung von Buchstaben und Datum, sei es durch Monogramm, gibt es keine die auf einem Schild oder einer Tafel angebracht worden wäre. Bei diesen ist es der erste Fall, daß sie in einer derart geschlossenen, etwa als Wappen gedachten Form vorkommt, die später zur Regel wird.

3. Die Schlange hat nur in diesen zwei Holzschnitten die nach innen eingezogene letzte Windung, welche wir in dem Missale-Holzschnitt feststellten, was von Flechsig nicht überzeugend genug, zum mindesten für B. 113, mit dem Raummangel entschuldigt wird.

Fassen wir das Vorgeführte zusammen, so bekommen wir den Eindruck einer unleugbaren Diskrepanz zwischen diesen Holzschnitten und ihrer Bezeichnung, resp. Datierung; es scheint, daß Cranach gegen seine Gewohnheit aus irgendwelchen Gründen die Holzstöcke der beiden Holzschnitte einer Änderung unterzogen hat. Es ist kaum anzunehmen, daß er die erst 1509 entstandenen Drucke — aus welchen Gründen? — falsch datierte; eher wäre man versucht, zu vermuten, daß der kluge Maler dem wohlmeinenden Rat des Freundes Scheuerl gefolgt ist, und nach der ersten Anwendung der Schlange im Missale 1508, sie auch gleich darauf in einem früher entstandenen Holzstock hineinschnitt. Ob er's nun mala oder bona fide tat, möchte ich nicht entscheiden, da die Frage von einem so viel Berufeneren unerörtert blieb[25]).

II.

Beim genauen Prüfen von Wiener Drucken aus den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts fällt eine Gruppe auf, welche für den rein deduktiven Schluß auf eine ausgedehnte Holzschnittätigkeit Cranachs in seiner Wiener Periode wertvolle Belege liefert. Man merkt: die in dieser Zeit gegründete Offizin Johann Winterburgers führt sich gleich zu Anfang mit originell geschmückten Meßbüchern ein, welche sowohl die bis-

---

24) Jahrbuch d. kgl. preuß. Kunstslg. Bd. XVI.

25) Was ihm übrigens, wohl richtig, von Friedländer in seiner Besprechung des Buches — Rep. f. Kunstw. XXIV S. 65 — ausgesetzt wurde.

herigen Leistungen des ansässigen Johannes Cassis[26]), als auch diejenigen des Augsburgers Erhard Ratdolts weit in den Schatten stellte. Ein frischer Zug kommt mit seiner Ansiedlung in Wien, nicht nur in typographischer Hinsicht, er versteht es, für seine Meßbücher einen Künstler zu gewinnen, der im Einzelblatt und im Initialschmuck durchaus Neues bringt. Und der Erfolg bleibt nicht aus. Im Wettstreit mit dem so viel berühmteren Ratdolt[27]) um die Versorgung der nachbarlichen Passauer Diözese mit liturgischen Büchern, behauptet er zuletzt das Feld, und wenn auch der gewandte Augsburger im Jahre 1505 mit zwei Ausgaben des Missale Pataviense und der Heranziehung eines Burgmaier oder auch Breu[28]) sein früheres Monopol weiter geltend machen will, am Ende wird er doch von dem Wiener verdrängt. Und Winterburger gibt sich mit der nächsten Umgebung nicht zufrieden; er versucht für seine Produktion immer neue Absatzgebiete den bisherigen Verlegern streitig zu machen, und wenn es ihm gelingt, in Olmütz den Nürnberger Georg Stuchs zu verdrängen, so hat er den Erfolg wohl nicht am wenigsten seiner neuen Buchillustration zu danken.

Durch Dodgsons und Dörnhöffers Untersuchungen kann für einige dieser Wiener Holzschnitte der Cranachische Ursprung als erwiesen gelten. Es sind dies: der hl. Stephan des Miss. Pataviense aus dem Jahre 1503 (Exemplar des British Museum)[29]), der Christus am Kreuze der Dresdner Sammlung[30]), das ganz ähnliche und nur sorgfältigere Bild der Wiener Missalia Pataviensia aus dem Jahre 1503[31]) (mit späteren Wiederholungen), dann die »Zeittafel« dieses Missales[32]) und einige kleinere Holzschnitte. Daß in allen diesen Holzschnitten die ursprüngliche Art Cranachscher Kunst, in ihrer krausen Gestaltung, seine markige Kraft zum Ausdruck gelangt, wurde bereits festgestellt. Der Zweck dieser Untersuchung ist: Cranachs Spuren auch im Initialschmuck der Missalien zu folgen.

Die von früheren und späteren abweichende Art der rotgedruckten Initialen weist zwei Gattungen auf: A) Ornamente, B) Menschen und Tiere. Schon in dem Überwiegen der zweiten Gruppe ist das Neue.

[26]) Dessen Persönlichkeit als Wiener Drucker trotz der erschöpfenden Werke Denis' und Mayers über Wiener Buchdruckergeschichte erst die letzten Jahre näher ans Licht rückten. Vgl. Hain-Coppinger mit der Ergänzung Burgers.

[27]) Dessen Ausgaben des Missale Pataviense in den J. 1494, 1498, 1503. — (Weale, Catal. missalium S. 120 ff.).

[28]) Vgl. hierzu: Campbell Dodgson »Beiträge zur Kenntnis des Holzschnittwerks Jörg Breus« im Jahrbuch d. k. preuß. Kstslg. Bd. XXI S. 192; mit der Berichtigung Dörnhöffers »Über Burgmair und Dürer« in den »Beiträgen zur Kunstgeschichte, Franz Wickhoff gewidmet« 1905. S. 144—120.

[29]) [30]) [31]) Abgebildet bei Dodgson. [32]) Abgeb. bei Dörnhöffer.

Da sämtliche im Missale Pataviense vorkommenden Arten im Missale Olomucense 1505 wieder angewendet werden, so scheint ihre Zusammenstellung mit der Angabe der Seitenzahl und des Inhalts für beide gemeinsam geboten:

Missale Pataviense 1503			Missale Olomucense 1505
Seite	Buchstabe	Inhalt	Seite
1	A	Blattornamente	1
11 v	P	Ein Essender	11
17	E	Ein Drache	17
87 v	R	Blattornament	79
101 v	V	Eule	92
106 v	S	Putte mit einem Drachen	96 v
112 v	B	Saturn (?)	101
113 v	C	Blattornament	102 v
114 v	T	Blattornament	136 v
153	D	Linearornament	184 v
184 v	P	Kind auf einem Topfe	104
252 v	O	Blattornament (Eule)	271

Im Missale Pataviense kommen Wiederholungen fast nicht vor, sind aber häufiger im Missale Olomucense. Dieses weist außer den genannten noch viele andere Intialen auf, die ich aber nur der Ergänzung wegen beifüge, da ihr Charakter stark von den ersten abweicht. Es sind dies 1. lineare, und 2. figürliche, die ich Puttenornamente nenne.

Missale Olomucense 1505

Seite	Buchstabe	Inhalt	Seite	Buchstabe	Inhalt
48 v	L	2 Puttenornam.	182	I	2 Putten
71	N	3 Puttenornam.	187	G	Linearornam.
138	G	Linearornam.	229	G	Linearornam.
138 v	C	Blattornam.	236	M	Blattornam.
139	P	Linearornam.	248	V	Linearornom.
141	P	Schwarzes Blattornam.	263 v	S	2 Puttenornam.
174	A	Blattornam.	277	I	Blattornam.
176	O	Blattornam.			

Was nun die Zuweisung der den beiden gemeinsamen Initialen an den Meister Lucas anbetrifft, so läßt sich freilich kein direkter Beweis dafür liefern, und man muß sich mit den vielen Fäden begnügen, die von ihnen zu gewissen Einzelheiten in Cranachs ersten Arbeiten hinüberleiten. Die Blattornamente sprechen insgesamt in ihren Schwellungen und Verschlingungen, in den eigentümlich ausgezackten Lappen und aufspringenden Knospen dieselbe Sprache, welche in den ersten Werken

des Meisters von allen Forschern wahrgenommen wurde[33]. Auf die Menschen- und Tiergestalten könnte man die Worte anwenden, welche Dörnhöffer bei Besprechung eines (des frühesten?) Bildes im Schottenstift sagt: »Es spricht sich in ihnen eine frische und ungestüme Natur aus, der freilich eigentliche künstlerische Schulung fremd geblieben ist. Die Zeichnung besitzt kaum eine allgemeine Richtigkeit. Es genügt dem Maler stets, die Bewegung, den Ausdruck verständlich anzudeuten, die Form an sich fesselt sein Interesse nicht«. (S. 190).

Ob es den Kampf eines Kindes mit einem Drachen gilt, oder eine ihre Flügel spannende Eule, immer kommt in ihnen diese erstaunliche Treffsicherheit zum Vorschein, die etwa an die Randzeichnungen im Gebetbuch Kaiser Maximilians denken läßt und ihr unterscheidendes Merkmal unter der zeitgenössischen Buchillustration bildet. Es fehlt aber auch nicht an Details, die einfach herübergenommen zu sein scheinen. So kann man die aufspringenden traubenartigen Früchte in immer neuen Variationen bis zum Wittenberger Heiligtumsbuch oder bis zum Apostelzyklus verfolgen, auf deren baumstammartige Umrahmung und ihre Übereinstimmung mit der des Wiener hl. Stephan bereits Dodgson hingewiesen hat. Wenn Cranachs Kindertypen sonst »voll allerliebster Anmut« sind, so fällt es hier auf, wie die leiblichen Geschwister der derben Initialputten in den Ästen jenes Zyklus oder beim hl. Stephan, dann auf den Sockeln und Gesimsen der Reliquiarien des Wittenberger Heiligtumbuchs sich tummeln. Die Eule kommt öfters bei Cranach wieder[34], so z. B. beim stehenden Christuskind des Wittenberger Heiligtumbuchs, die molchartigen Ungetüme sind beim hl. Stephan (in derselben Lage) und in der Versuchung des hl. Antonius (L. 2) wiederzufinden, und es ist eben der eigenartige, herbe Humor, der ihnen ihre persönliche Note verleiht und vom überlieferten Gemeingut sie zu sondern gestattet.

Die abweichende Dekoration des Missale Olomucense, deren Putten viel schmächtiger und unbewegter sind, deren Linearornamenten eine Zartheit und Befangenheit eignet, möchte ich, statt ihm selbst, eher einem Gehilfen Cranachs zuweisen, der auch zweifellos das schöne Winterburgsche Signet gezeichnet hat, dessen zwei Gestalten zur zweiten Phase seiner Buchillustration hinüberleiten.

---

33) Ich vermag Lippmann nicht beizustimmen, der das krause Geschnörkel C.s dem niederländischen Einfluß seiner Reise zuschreibt.

34) Deren Typus wohl auf Schongauers Stich (B. 108) zurückgeht, ebenso wie etwa die Ungetüme der »Versuchung d. hl. Antonius« vorbildlich für diese Darstellung bei Cranach waren.

Wann Cranach nach Wien kam, wissen wir nicht, ebensowenig wann er wegzog, ob's ein bleibender Sitz war, oder nicht etwa wiederholte Besuche? Dauernd war aber sein Einfluß auf die Wiener Buchausschmückung — deren Untersuchung ich einer späteren Arbeit vorbehalte. Die »in krausen, willkürlichen Formen sich ergehende Ornamentik« läßt sich noch dann in Wiener Drucken verfolgen, als er längst am kursächsischen Hofe angestellt war. Sein hl. Stephan erscheint noch unverändert 1512 und in einem späteren Missale aus dem Jahre 1509 in einer Verkleinerung wieder (in Begleitung der zwei Schutzheiligen der Passauer Diözese), die Kreuzigung wird sowohl nachgedruckt, als auch in verkleinertem Maßstab wiederholt, z. B. im Missale Saltzeburgense des Jahres 1509[35]) und Missale Pataviense des Jahres 1512[36]) — was bisher unbekannt sein dürfte —, seine Blattbündel und ausgefransten Blattlappen durchwuchern noch lange die Produkte der Winterburgerschen Offizin, wie z. B. die Umrahmung des hl. Stephan im Titelbild der II. Ausgabe des Wiener Heiligtumbüchleins aus dem Jahre 1514[37]). In Hieron. Victors Drucken herrschen bereits italienische Renaissancemotive vor; hier haben wir noch die Formen der ausklingenden Gotik mit einer renaissancemäßigen Freiheit vorgetragen.

Wenn auch Winterburger später andere Meister für seine Offizin beschäftigte, die feineren und reicheren Schmuck für seine Bücher besorgten, so arbeitete er in den Zeiten seines Aufschwunges, ja, verdankte diesen zum Teil wohl dem Meister Lucas, für den man also mit eingestandener Übertreibung fast versucht wäre, den Beinamen des »Meisters der Winterburgerschen Offizin« zu prägen.

---

35) 36) Weale, Catal. missalium. S. 177 u. S. 120.

37) Denis, Wiens Buchdruckergeschichte.

Beiträge zur schwäbischen Kunstgeschichte.

Von **Konrad Lange.**

2. Der Hochaltar der Augustinerkirche zu den Wengen in Ulm.

Dieses Werk befindet sich seit 1803 nicht mehr an Ort und Stelle, sondern seine Teile sind in Ulm, Karlsruhe und Stuttgart zerstreut. Es handelt sich um acht kleinere Tafeln von ca. 1,20 m Höhe und ca. 0,65 m Breite und um zwei größere, die, wie schon Schnaase wußte, von den Rückseiten der ersteren losgesägt sind[20]. Sechs von den kleineren Tafeln hängen gegenwärtig in der Neithart-Kapelle des Ulmer Münsters (bis vor kurzem befanden sie sich in der Sakristei daselbst), eine in der Kunsthalle zu Karlsruhe und eine in der Kgl. Gemäldegalerie zu Stuttgart. Die Ulmer Tafeln stellen dar: Die Verkündigung Mariae, die Beschneidung Christi, die Darstellung im Tempel, die Himmelfahrt Christi, eine Versammlung männlicher Heiligen um Johannes den Täufer und eine Versammlung weiblicher Heiligen um Margaretha als Hauptfigur[21].

Die Tafel in der Stuttgarter Gemäldegalerie (Katalog Nr. 46, Phot. von Hoefle in Augsburg) stellt die Geburt Christi dar, d. h. Maria und Joseph, die das neugeborne auf der Erde liegende Christkind anbeten. Im Hintergrunde empfängt ein Hirt die Botschaft des Engels. Das Bild in der Kunsthalle zu Karlsruhe (Nr. 44, Pigmentdruck von Bruckmann) zeigt einen en face vor dem Altar stehenden Priester, der, begleitet von zwei weißgekleideten Chorknaben, mit beiden Händen eine Monstranz hält, auf deren Hostie der blutige Gekreuzigte erscheint, also ein Hostienwunder.

Alle diese Bilder zeigen unverkennbar den Stempel der Zeitblomschen Kunst. Als sie auftauchten, wagte freilich noch niemand, den Namen Zeitbloms zu nennen, und Abel wies diesen in einem seiner damals geschriebenen Briefe ausdrücklich ab. Aber schon Grüneisen und

---

[20]) Schnaase, Gesch. d. bild. Künste VIII 430.

[21]) Sie sind bei Pfleiderer, das Münster zu Ulm, 1905 Taf. 34 und 35 in Lichtdruck abgebildet. Dabei fehlt aber die Himmelfahrt Christi, wofür die Beschneidung und die Darstellung im Tempel in größerem Maßstab gehalten sind.

Mauch [22]) teilten sie wenigstens der Werkstatt des Meisters zu, und heutzutage bringt man sie in derRegel nur mit seinem Namen in Verbindung. Jedenfalls sind sie viel einheitlicher in seinem Stil gehalten als z. B. die Bilder des Blaubeurener Altars. Hier ist Zeitblom ganz sicher derjenige, der den Auftrag erhalten hat. Nur bei wenigen Stücken glaube ich die Hand eines älteren und eines jüngeren Gehilfen, nämlich Stockers und Schaffners zu erkennen. Ehe ich das aber im einzelnen ausführe, muß ich etwas über die ursprüngliche Art ihrer Zusammensetzung sagen.

Daß alle diese Bilder zu den Flügeln eines großen Altars gehörten, geht schon aus der gleichen Größe von achten unter ihnen mit Sicherheit hervor. Ferner bemerkt derjenige, der die Kompositionsweise der damaligen Altarwerke kennt, sofort, daß sie paarweise komponiert sind, d. h. daß sich immer zwei von ihnen entsprechen. So gehört offenbar die Verkündigung zu der Geburt, die Beschneidung zu der Darstellung im Tempel, die männliche Heiligenversammlung zu der weiblichen als Gegenstück. Sogar zwischen der Himmelfahrt und dem Hostienwunder kann man wenigstens eine geistige Beziehung statuieren, insofern dem Wunder der Himmelfahrt die Bekehrung vom Unglauben durch das Hostienwunder entspricht. Es ist klar, daß immer eines dieser Bilder auf der linken und das andere an der entsprechenden Stelle auf der rechten Seite des Altars angebracht war. Die Tafeln sind alle an zwei Seiten beschnitten, und zwar die eine Hälfte oben, die andere unten, die eine Hälfte rechts und die andere links. Man muß also ihrer jetzigen Größe beiderseits mindestens 1—3 cm hinzufügen, um ihr ursprüngliches Format zu gewinnen. Die Figuren dieser kleineren Tafeln sind in halber Lebensgröße gehalten.

Zu diesen acht Tafeln kommen nun noch zwei größere, die sich ebenfalls jetzt in der Neithart-Kapelle des Ulmer Münsters befinden und allgemein als zu ihnen gehörig angesehen werden. Die eine ist ein 0,70 m breiter und 1,70 m hoher Altarflügel, auf dem in Lebensgröße die Apostel Jakobus der Ältere und Bartholomäus dargestellt sind. Jener, wie immer durch Pilgerhut und Pilgerstab gekennzeichnet, schreitet zur Andeutung seiner Wanderung nach rechts, dieser, der das Messer hält, steht, nur zum Teil sichtbar, en face neben ihm. Die andere, 0,75 m breit und 1,367 m hoch, stellt den nach links sitzenden und schlafenden Petrus in Überlebensgröße dar. Er gehörte offenbar zu einer Ölbergszene, d. h. zu einem Bilde, auf dem mindestens noch der betende Christus, wahrscheinlich auch noch andere schlafende Apostel, natürlich auch in Überlebensgröße dargestellt waren. Die Tafel mit Petrus ist offenbar links verstümmelt, da nämlich der vorgestreckte Fuß des Apostels weggeschnitten ist. Man

---

[22]) Ulms Kunstleben im Mittelalter S. 52.

wird also auch bei ihr mindestens 5—10 cm hinzurechnen müssen, um die ursprüngliche Breite zu erhalten[23]).

Über die einstige Zusammensetzung dieser 10 Tafeln hat man sich bisher nicht viel Gedanken gemacht. Die ganz richtige Angabe Schnaases, daß sich die großen Bilder auf der Rückseite der kleineren befunden hätten, war vergessen. Die Maße stimmten, auch wenn man die der kleineren mit zwei multiplizierte, nicht zusammen, und die drei verschiedenen Maßstäbe (halblebensgroße, lebensgroße und überlebensgroße Figuren) schienen eine Zusammengehörigkeit im engeren Sinne auszuschliessen. So kam es, daß man sogar an ihrer ursprünglichen Vereinigung hat zweifeln wollen[24]).

Diese Unsicherheit ist nun durch eine neuerdings bekannt gewordene Korrespondenz zwischen dem Obertribunalprokurator Abel in Stuttgart und dem Zeichenlehrer Ed. Mauch in Ulm ein für allemal beseitigt worden. Eine Bemerkung in Pfleiderers Münsterwerk (S. 46) hatte mich auf sie aufmerksam gemacht, und ich schrieb an ihren dermaligen Besitzer, Herrn Oberpräzeptor Th. Hoffmann in Gaildorf, einen Nachkommen Mauchs, mit der Bitte, sie mir zur Einsicht zu überlassen und ihre wissenschaftliche Verwertung zu gestatten. Mein Wunsch wurde in liebenswürdiger Weise erfüllt, und die Forschungen, die sich an das Studium dieser Korrespondenz anknüpften, führten zu einer völligen Aufklärung des Sachverhalts, so daß es möglich war, ein weiteres Bild der Rückseite zu gewinnen und den ganzen Altar bis in seine Einzelheiten hinein mit ziemlicher Sicherheit zu rekonstruieren[25]). Ich will auf die Frage hier noch einmal eingehen, weil ich einige Zweifel, die mir früher noch geblieben waren, inzwischen gehoben zu haben glaube.

Die beiden Tafeln in Stuttgart und Karlsruhe stammen aus der Sammlung Abel, von der ein großer Teil bekanntlich im Jahre 1859 in den Besitz des Württembergischen Staates übergegangen ist. Wann die Karlsruher Tafel erworben wurde, läßt sich, wie mir von der Direktion der Kunsthalle geschrieben wird, nicht mehr genau feststellen. Man vermutet, daß sie aus der Sammlung des Domdekans von Hirscher in Freiburg i. Br. stamme und in den 50er Jahren des vorigen Jahrhunderts erworben worden sei. Wenn das richtig ist, muß Abel sie vor 1855 an Hirscher, mit dem er ja auch sonst in Austausch stand, abgetreten haben. Denn in dem damals erschienenen Katalog der Abelschen Sammlung

---

[23]) Die beiden größeren Tafeln sind bei Pfleiderer Tafel 35 abgebildet.

[24]) Max Bach, Zeitschrift f. bild. Kunst N. F. V 1894 S. 239.

[25]) Vgl. K. Lange, der Wengen-Altar Zeitbloms in Ulm. Schwäbische Chronik 1907, Nr. 165, 10. April.

fehlt sie schon[26]). Die Stuttgarter Tafel aber ist in diesem Katalog unter Nr. 39 aufgeführt und befindet sich seit 1859 in der Stuttgarter Galerie.

Wie Abel in den Besitz dieser beiden Tafeln gekommen ist, und wie es überhaupt möglich war, daß der ganze Altar in dieser bedauerlichen Weise zerstückelt wurde, ergibt sich deutlich aus dem erwähnten Briefwechsel, der vom 13. September 1838 bis zum 26. April 1840 reicht und außer mehreren Briefen von Abel an Mauch auch einen von Grüneisen an den letzteren sowie ein Konzept Mauchs enthält. Danach stellt sich der Vorgang folgendermaßen dar:

Im Jahre 1803 war das Augustinerkloster zu den Wengen in Ulm säkularisiert und in eine Kaserne verwandelt worden. Dabei wurde sein reicher künstlerischer Inhalt, der sich sowieso zum Teil nicht mehr an seiner ursprünglichen Stelle befand, verkauft. Weyermann erzählt, daß damals ein ganzer Leiterwagen voll Bilder zu dem Spottpreis von 13 fl., d. h. also als Brennholz an einen Ulmer Bürger verkauft worden sei[27]).

So kamen auch, vielleicht aus zweiter Hand, die Wirtsleute zur goldenen Glocke, Ludwig Thieringer und seine Frau Anna Barbara, geborene Leipheimer, in den Besitz von acht Bildern der alten Ulmer Schule, eben den Tafeln, um die es sich hier handelt. Daß man sie damals noch nicht Zeitblom zuschrieb, ist sehr begreiflich. Denn dessen künstlerische Persönlichkeit war bekanntlich erst 1816 von Justinus Kerner bei Gelegenheit der Besprechung des Heerberger Altars aus dem Dunkel der Vergessenheit hervorgezogen worden[28]) und damals noch keineswegs allgemein bekannt.

Im Jahre 1838, als das Interesse für die altdeutsche Malerei schon weitere Kreise ergriffen hatte und von norddeutschen Museen, namentlich dem Berliner, nach Bildern Zeitbloms gefahndet wurde, traten auch an die Besitzer dieser Tafeln verlockende Kaufangebote heran. Die Gefahr drohte, daß diese wertvollen Zeugen der altulmischen Kunsttätigkeit wie so viele andere außer Landes gehen würden. Das ließ dem patriotisch denkenden Ed. Mauch, der damals mit dem Hofprediger Grüneisen zusammen sein grundlegendes Werk Ulms Kunstleben im Mittelalter (1840 erschienen) vorbereitete, keine Ruhe. Er suchte die maßgebenden Kreise davon zu überzeugen, daß es Ehrensache für die Stadt sei, die Bilder durch Ankauf dem Lande zu erhalten. Anfangs fand er damit, wie es scheint, kein besonderes Entgegenkommen. Erst als Abel sich durch Grüneisens Vermittlung erbot, den Kaufpreis vorzustrecken, d. h. die Bilder für sich zu erwerben

[26]) Vgl. das Verzeichnis der in dem Königlichen Schlosse zu Ludwigsburg aufgestellten altdeutschen Gemälde des Obertribunalprokurators Abel zu Stuttgart, 1855.

[27]) Weyermann im Kunstblatt 1830 Nr. 89.

[28]) Vgl. Morgenblatt für die gebildeten Stände 1816.

und sie der Stadt Ulm später, wenn sie sie wollte, zum Selbstkostenpreise zu überlassen, entschloß man sich, zu handeln. Mauch kaufte die Bilder zum Preise von 500 fl. für sich, und die Stadt nahm sie ihm unmittelbar darauf um denselben Preis ab.

Darüber war nun wieder Abel etwas verschnupft. Denn Mauch hatte sein Anerbieten, obwohl er es als »edel« anerkannte, einfach unberücksichtigt gelassen. Mit beweglichen Worten stellte er diesem vor, daß er doch durch seine Bereitwilligkeit, das Geld vorzustrecken, das eigentliche Risiko übernommen hätte und dafür wohl eine Belohnung erwarten könnte.

Das leuchtete Mauch ein, und er setzte beim Stiftungsrat durch, daß zwei der Bilder, eben die jetzt in Stuttgart befindliche Geburt Christi und das in Karlsruhe befindliche Hostienwunder Abeln zu dem verhältnismäßigen Preise von 125 fl. überlassen wurden.

Schon vorher hatte dieser sich bereit erklärt, die Restauration aller Bilder in Stuttgart zu überwachen. Das tat er jetzt natürlich mit doppeltem Eifer. Zuerst wollte er sie durch einen Bilderrestaurator Heller, der damals in Stuttgart als der beste galt, und der wohl auch die meisten übrigen Bilder der Abelschen Sammlung restauriert hat, wieder herrichten lassen. Dann aber entschloß er sich, da dieser zu langsam arbeitete, das Reinigen, Ausflicken und Neufirnissen selbst zu besorgen. An den Ulmer Tafeln scheint er diese Arbeit weniger sorgfältig ausgeführt zu haben, als an denen in Karlsruhe und Stuttgart. Sonst hätten sie wohl nicht neuerdings von Prof. Hauser in München von neuem restauriert werden müssen.

Das einzige, was Abel nicht eigenhändig ausführte, sondern durch einen Stuttgarter Schreiner Widmaier ausführen ließ, war das Lossägen einiger Bilder von den Rückseiten. Denn das ist die wichtigste Tatsache, die wir aus der erwähnten Korrespondenz entnehmen können, daß alle diese Tafeln wirklich auf der Rückseite mehr oder weniger umfangreiche Reste von Malerei enthielten, und daß die beiden größeren in Ulm befindlichen Bilder zu diesen Resten gehörten. Leider paßten dieselben, da die Tafeln, wie gesagt, alle beschnitten waren, nicht genau aneinander. Offenbar hat man deshalb die meisten von ihnen nicht losgesägt. Dennoch war es möglich, durch das Lossägen drei neue Bilder zu gewinnen. Zwei davon, das Apostelpaar und der schlafende Petrus, sind die in Ulm befindlichen größeren Bilder, das dritte befindet sich, wie ich gleich nachweisen werde, in der Kgl. Gemäldegalerie zu Stuttgart.

Unter den nicht losgesägten Bildern der Rückseite sind auch einige Fragmente der Ölbergszene, zu der der schlafende Petrus gehörte, nämlich Teile von dem Gewande Christi und vom Terrain des Berges.

Wie diese Komposition ursprünglich ausgesehen hat, kann man sich schon nach der Haltung des Petrus ziemlich genau vorstellen. Da dieser nämlich im Profil nach links sitzt und mit dem Rücken an den rechten Rand des Bildes anstößt, muß man sich Christus — nach der Analogie anderer Ölbergszenen — links über ihm denken, natürlich kniend und den Kelch aus den Händen des Engels empfangend. Petrus erscheint aber immer in der Gesellschaft von mindestens zwei anderen schlafenden Jüngern. Diese können sich nur ihm gegenüber auf der linken Hälfte der Komposition befunden haben. Daß alle diese Figuren gleich Petrus überlebensgroß waren, ist selbstverständlich.

Wo aber befand sich diese überlebensgroße Ölbergszene? Auf der Rückseite des Mittelschreins kann sie nicht angebracht gewesen sein, denn die Bilder, auf deren Rückseite sich ihre Fragmente befinden, gehörten ja nicht einem Mittelbilde an, sondern waren die Flügelbilder eines Altars. Die Ölbergszene befand sich auf den Rückseiten eben dieser Flügelbilder, und zwar so, daß sich ihre beiden Hälften auf zwei Flügel verteilten, die, wenn man sie zuklappte, sich zu einer einheitlichen Komposition zusammen fügten. Im geschlossenen Zustande sah man von allen Bildern eben nur die Ölbergszene. Denn nur sie ist in überlebensgroßem Maßstab gehalten. Es ist ganz ausgeschlossen, daß die beiden Apostel, die ja nur in lebensgroßem Maßstabe ausgeführt sind, etwa gleichzeitig mit ihr sichtbar gewesen wären. Sie hätten auch inhaltlich gar nicht zu ihr gepaßt.

Die Apostel ihrerseits konnten wieder nicht gleichzeitig mit den kleinen Bildern, deren Figuren unterlebensgroß waren, sichtbar sein. Denn ganz abgesehen von dem verschiedenen Maaßstabe der Figuren befanden sie sich auf deren Rückseite. Wir schließen daraus, daß alle diese Bilder einem Wandelaltare angehörten, der, wenn er geöffnet war, die 8 kleinen Bilder, wenn er halb geschlossen war, die Apostel, und wenn er ganz geschlossen war, die Ölbergszene zeigte.

Aus der erwähnten Korrespondenz ergibt sich weiter, daß die kleineren Bilder zu zweien übereinander auf je einer hohen Tafel angebracht waren, und daß sich auf der Vorderseite des Apostelpaares die Verkündigung (oben) und die Himmelfahrt (unten) befanden. Da nun Jakobus der Ältere nach rechts schreitet, so muß sich dieser Flügel auf der linken Seite des Altars befunden haben, womit auch für die Verkündigung und Himmelfahrt ein Platz auf dieser Seite gesichert ist. Was entsprach aber diesem Apostelpaar auf der rechten Seite?

Auch darauf enthält die Korrespondenz, verbunden mit dem noch vorhandenen Tatbestande, die Antwort. Nach einem Briefe Abels vom 26. April 1840 befand sich:

1. Auf der Rückseite der Verkündigung: Das Brustbild Jakobus des Älteren und das halbe (d. h. versägte) Gesicht eines zweiten Heiligen, das Abel wegen seiner schlechten Erhaltung zudecken wollte. Nachher ist es aber dennoch abgesägt und ergänzt worden. Denn es ist kein anderes als das des Bartholomäus, der sich jetzt auf der Tafel neben dem Jakobus befindet. Unter beiden Aposteln stehen auf schmalen Streifen ihre Namen.

2. Auf der Rückseite der Himmelfahrt Christi befand sich der (nachher abgesägte und mit seinem Bruststück verbundene) übrige Körper des Apostels Jakobus, ein Beweis, daß die Himmelfahrt unter der Verkündigung angebracht war, und daß beide Bilder ursprünglich auf einer zusammenhängenden Tafel gemalt waren, die der frühere Besitzer, um möglichst viel kleine Bilder zu gewinnen, unter Nichtachtung der Rückseiten quer auseinander hatte sägen lassen.

Daß das Bild mit dem Apostelpaar jetzt nur eine Höhe von 1,70 m hat, während die beiden kleineren Tafeln zusammen eine Höhe von 2,42 m haben, beweist, daß von der Aposteltafel bei der Restauration oben ein 0,72 m hohes Stück abgesägt worden ist.

3. Auf der Rückseite der Darstellung im Tempel befand sich der schlafende Petrus, an dem nur weniges, nämlich der vorstehende Fuß, durch früheres Wegsägen mangelte. Da Petrus sich auf der rechten Seite, und zwar unten befand, muß sich auch die Darstellung im Tempel rechts unten befunden haben.

4. Auf der Rückseite der Beschneidung, die wie gesagt schon durch ihre Komposition als Gegenstück zur Darstellung im Tempel erwiesen wird, befand sich ein abgeschnittenes Stück des Ölberges. Die Beschneidung haben wir uns also bei geöffnetem Altar links gegenüber der Darstellung zu denken.

5. und 6. Auf den Rückseiten der beiden Heiligenversammlungen fand Abel Teile von dem Gewande Christi in der Ölbergszene, die sich noch jetzt dort befinden. Da Christus, wie gesagt, in der oberen Hälfte der Ölbergszene gekniet haben muß und die beiden Heiligenversammlungen symmetrisch angebracht gewesen sein müssen, ergibt sich für sie der Platz oben rechts und links zunächst dem Mittelbilde.

7. Auf der Rückseite der Geburt Christi, die jetzt in der Stuttgarter Galerie hängt, befand sich nach Abel der Kopf einer weiblichen Heiligen. Abel nennt sie Helena, wahrscheinlich nach einem Kreuz, das sie trug. Diesen Kopf, der offenbar besonders gut erhalten war, hat Abel zuerst absägen lassen, natürlich um ein besonderes Bild daraus zu gewinnen. Als ich das las, sagte ich mir sofort, daß diese »Helena« sich auch in der Abelschen Sammlung befunden haben, also mit dieser 1859 in die

Stuttgarter Galerie gekommen sein muß. Da fiel mir denn gleich das Brustbild einer sogenannten Katharina ein, das sich unter Nr. 106 tatsächlich in der Galerie befindet, aber gerade die charakteristischen Attribute der Katharina, Rad und Schwert, nicht hat, wohl aber ein Kreuz, das Abeln allenfalls auf den Namen Helena bringen konnte. Es ist das Kreuz der Margaretha, das diese in der Regel auf den zu ihren Füßen liegenden Drachen setzt.

Ich untersuchte nun die Rückseite dieses Brustbildes und verglich sie mit der Rückseite der Geburt Christi, die in demselben Saale hängt. Zu meiner Überraschung fand ich, daß die Heilige tatsächlich von der unteren Hälfte dieses Bildes weggesägt ist. Holzmaserung und Musterung des Goldgrundes paßten genau zusammen. Und zwar hat die Heilige an einer Stelle gesessen, die rechts auf derselben Tafel noch Platz für eine zweite Figur bietet. Die letztere war wahrscheinlich so schlecht erhalten und auch durch das Versägen der Tafeln so zerstört, daß Abel sie nicht ergänzen ließ. Man erkennt aber noch jetzt rechts an der Schulter der erhaltenen Heiligen den Umriß eines Attributes (Buch?), das ihre Nachbarin gehalten haben muß.

Damit hätten wir also das weibliche Heiligenpaar gewonnen, das einst als Gegenstück zu den beiden Aposteln im Ulmer Münster diente, sich also auf der rechten Seite des Altars befunden hat. Wo aber waren die Körper dieser weiblichen Heiligen? Sie befanden und befinden sich

8. auf der Rückseite des Hostienwunders in Karlsruhe. Die Verwaltung der dortigen Kunsthalle hat auf meine Bitte eine Photographie nach dieser Rückseite anfertigen lassen, und daraus ergibt sich, daß hier die Unterkörper zweier weiblicher Heiligen dargestellt sind, deren einer die Fortsetzung des Brustbildes in Stuttgart ist. Nur ein schmaler Streifen zwischen beiden Fragmenten ist beim Versägen der großen Tafel weggefallen. Der Schaft des Kreuzes steht auf einem Drachen, und darunter befinden sich, ganz entsprechend der Unterschrift unter den Aposteln, die Worte: Sancta Margaretha und daneben: Sancta —. Der Name der zweiten Heiligen ist beim Versägen, ebenso wie ihr Kopf, weggefallen.

Auf der Rückseite der Geburt Christi sieht man nun auch, daß sich über den Köpfen der beiden weiblichen Heiligen noch eine 0,70 m hohe jetzt einfach blaubemalte Fläche befand, auf der ursprünglich ein wahrscheinlich goldenes Ornament in Form eines nach rechts geschwungenen Kielbogens angebracht war. Ein solches Ornament, in symmetrisch entsprechender Form, muß sich ursprünglich auch über den beiden Aposteln befunden haben. Es ist bei ihrer Restauration abgesägt worden, woraus

sich erklärt, daß die Tafel mit dem Apostelpaar um etwa 0,70 m niedriger ist als die beiden Gemälde, deren Rückseite es ursprünglich bildete.

Wenn sich das Apostelpaar auf der linken Seite des Altars befand, so muß sich die Gruppe der beiden weiblichen Heiligen auf dessen rechter Seite befunden haben. Damit ist auch für die Geburt Christi und das darunter befindliche Hostienwunder eine Stelle rechts vom Mittelbilde gesichert.

Wenn man nach diesen Angaben Abels, die durch die Tatsachen bestätigt werden, eine Rekonstruktion des Altars versucht, so ergibt sich folgendes Bild: Das Ganze war ein Wandelaltar, der, je nachdem man die Flügel offen ließ oder halb oder ganz zuklappte, ein verschiedenes Aussehen hatte. Von diesem Wandelaltar ist uns das Mittelstück zunächst noch unbekannt, doch können wir die Flügel ganz genau rekonstruieren. Bei ganz geöffneten Flügeln sah man in zwei Reihen übereinander links und rechts je vier Bilder mit halblebensgroßen Figuren. Und zwar befanden sich: zu äußerst links oben die Verkündigung (Ulm) und darunter die Himmelfahrt (Ulm), rechts oben die Geburt Christi (Stuttgart), darunter das Hostienwunder (Karlsruhe). Innen zunächst dem Mittelschrein befand sich: links oben die Gruppe männlicher Heiligen (Ulm), rechts oben die Gruppe weiblicher Heiligen (Ulm), links unten die Beschneidung Christi (Ulm), rechts unten die Darstellung im Tempel (Ulm). So entsprachen sich die kompositionell zusammengehörigen Bilder auch in symmetrischer Weise und diejenigen Bilder befanden sich zu zweit auf derselben Tafel übereinander, deren Rückseiten die großen durchgehenden Gestalten der beiden Apostel resp. weiblichen Heiligen zeigten. Jede dieser Holztafeln, d. h. jeder Flügel drehte sich in eigenen Angeln.

Klappte man die äußeren Flügel über die inneren, so daß das Mittelstück noch vollständig sichtbar blieb und nur die zwei schmalen Flügel, die sich auf jeder Seite befanden, einander deckten, so sah man links das männliche, rechts das weibliche Heiligenpaar, vier Figuren in Lebensgröße, die teilweise auf die — uns noch unbekannte — Darstellung des Mittelstücks zuschritten, wahrscheinlich auch in Inhalt und Maßstab mit ihr korrespondierten.

Klappte man endlich auch diese nunmehr doppelt übereinander liegenden Flügel zu, so deckten sie das Mittelstück völlig, und nun sah man von dem ganzen Altar nichts als die überlebensgroße Darstellung des Ölberges. Alles das läßt sich mit voller Sicherheit bis auf den Zentimeter genau nachweisen.

Auch den oberen ornamentalen Abschluß des Mittelstücks kann man ungefähr rekonstruieren. Da sich über den beiden weiblichen Heiligen ein Ornament in Form eines nach rechts geschwungenen Kiel-

bogens befand, dem auf der anderen Seite über den beiden männlichen Heiligen ein Ornament in Form eines nach links geschwungenen Kielbogens entsprochen haben muß, so ist über dem Mittelbilde ein Ornament in Form eines vollständigen Kielbogens vorauszusetzen, das etwa eine Höhe von 0,70 m hatte[29]. Darunter befand sich eine entweder plastische oder malerische Darstellung mit wahrscheinlich lebensgroßen, d. h. zu den Heiligenpaaren passenden Figuren.

Die ursprüngliche Größe des Mittelstücks läßt sich nach der Größe der Flügel, die es zu decken bestimmt waren, ziemlich genau berechnen. Obwohl die Flügel wie gesagt beim Zersägen beschnitten sind, kann man doch, wenn man das Breitenmaß des Petrusbildes (ca. 0,80 m, den abgesägten Fuß dazu gerechnet) zu Grunde legt, die Breite des Mittelbildes auf $2 \times 0{,}80 = 1{,}60$ bestimmen. Nimmt man die Höhe von je zwei kleinen Tafeln zusammen (einschließlich eines schmalen weggefallenen Streifens), so kommt man für das Mittelstück auf eine Höhe von ca. 2,45 m. Und zwar wäre dabei die Höhe des Kielbogenornaments, das seinen oberen Abschluß bildete, eingerechnet.

Indem ich hier zunächst stehen bleibe, will ich noch konstatieren, daß die Flügel fast alle von derselben Hand, nämlich von Zeitblom gemalt sind. Nur ein Bild macht davon eine Ausnahme, nämlich die weibliche Heilige, deren Brustbild sich in Stuttgart und deren Körper sich in Karlsruhe befindet. Diese ist nämlich meiner Ansicht nach von Jörg Stocker. Ich habe das schon in der ersten Auflage des Stuttgarter Katalogs (Nr. 106) ausgesprochen, indem ich auf ihre Ähnlichkeit mit den Knorringer Bildern des Augsburger Doms hinwies, und halte es auch jetzt fest, nachdem ich weiß, daß diese Figuren zu einem Zeitblomschen Altar gehört haben. Denn hier haben wir eben ein Beispiel jener mehrfach konstatierten Kompagniearbeit vor uns, wobei diesmal die Hauptsache von Zeitblom ausgeführt wurde, während der andere, wahrscheinlich ältere Künstler nur die Rückseite des einen Flügels beisteuerte. Lediglich aus dem unzeitblomschen Stil dieser weiblichen Heiligen erklärt es sich auch, daß ihre Zugehörigkeit zu dem Wengen-Altar bisher nicht erkannt worden ist. Hatte doch selbst Abel im Laufe der Jahre völlig vergessen, daß er diesen Kopf von der Rückseite der Geburt hatte lossägen lassen, sonst hätte er nicht in dem Katalog seiner Sammlung die Geburt Christi und die heilige „Katharina" (besser Margaretha) an zwei verschiedenen Stellen (Nr. 39 und Nr. 15) und zwar jene als Zeitblom, diese als „Ulmer Schule" aufgeführt! In der Tat unterscheidet sich diese Heilige

---

[29]) Diese Form kann man sich etwa nach der Bekrönung des Mittelstücks des Kilchberger Altars (Stuttgarter Katalog, Abbildung Nr. 48a) vergegenwärtigen.

durch den leeren und etwas blöden Ausdruck ihres Gesichts, die krumme überhängende Nase, die gekrallten Finger der Hand durchaus von Zeitbloms Stil, und wenn wir nicht den materiellen Beweis führen könnten, daß sie von der Rückseite der Geburt Christi losgesägt ist, würde gewiß kein Mensch auf diesen Gedanken verfallen.

War aber der größere Teil des Altars von Zeitblom ausgeführt, so wird dieser wahrscheinlich auch den Mittelschrein bemalt haben, vorausgesetzt, daß derselbe nicht plastisch verziert war, was an sich wohl möglich wäre. Die Darstellung dieses Mittelschreins kann, da die Flügelbilder zum Teil Szenen aus dem Leben Christi sind, nur entweder eine Anbetung der drei Könige oder eine Szene aus der Passion gewesen sein. Lassen wir die Möglichkeit einer plastischen Verzierung einmal vorläufig beiseite und suchen wir nach figurenreichen Bildern Zeitbloms in lebensgroßem Maßstabe, die hier in Betracht kommen könnten, so bietet sich uns ungesucht die Beweinung des Leichnams im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg dar.

Dieses Bild hat eine Breite von 1,62 m, was genau stimmen würde. Allerdings beträgt seine Höhe nur 1,76 m, während wir eigentlich, wie gesagt, 2,45 m erwarten müßten. Mein erster Gedanke war natürlich, daß das Bild oben beschnitten sei. Herr Direktor von Bezold teilte mir aber mit, daß es niemals eine größere Höhe gehabt habe. So bleibt also nur die Annahme, daß das die Komposition oben abschließende Kielbogenornament auf einer besonderen Holztafel ausgeführt gewesen ist, was bei dem großen Maßstab des Bildes nicht grade verwunderlich wäre.

Die Hauptsache aber ist, daß dieses Bild nachweislich aus dem Ulmer Wengenkloster stammt. Es befand sich bis 1881 in der Älteren Pinakothek in München und wurde damals an das Germanische Museum abgegeben. Im Besitze des bayrischen Staates war es seit 1803, d. h. seit dem Jahre, in welchem das Wengenkloster aufgehoben worden war. Und in dem Marggraffschen Katalog von 1872 heißt es (Säle Nr. 88) geradezu: „Befand sich ehemals in der Kirche des Augustinerklosters zu den Wengen in Ulm. Schon Herzog Wilhelm V. von Bayern wünschte 1613 dieses Gemälde zu besitzen. Es blieb im Kloster bis zu dessen Aufhebung im Jahre 1803, kam dann in den Besitz eines Schiffmannes in Ulm, am 10. März in die Kgl. bayrische Staatssammlung. Früher irrtümlich dem Martin Schön zugeschrieben.“ In der Tat schrieb man das Bild in München zuerst dem Schongauer, dann dem Martin Schaffner zu, bis v. Reber und Bayersdorfer in ihm ein Werk Zeitbloms erkannten.[30])

[30]) Vgl. Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Gemälde 1886 Nr. 94. Das Bild ist von Hoefle in Augsburg gut photographiert und im Klassischen Bilderschatz

Das Datum der Einlieferung in die bayrische Staatssammlung muß den damals in München vorhandenen Akten entnommen sein, doch teilt mir Herr Generaldirektor a. D. Dr. Fr. v. Reber, den ich darüber befragte, mit, daß sich in dem damaligen Inventar, das sehr ungenau geführt wurde, nichts darüber gefunden habe.

Die Angabe Marggraffs, daß Herzog Wilhelm V. von Bayern den Besitz dieses Bildes gewünscht, beruht auf einer Erzählung des Prälaten Martin III Kuen in seiner Monographie über das Wengenkloster in Ulm: Wenga sive informatio historica de exempto collegio S. Archang. Michaelis ad insulas Wengenses Cann. Regg. Ulmae Suevorum (Ulmae 1757 fol. p. 439), die einen Teil des großen Klosterwerks Collectio scriptorum rerum historico-monastico-ecclesiasticarum variorum religiosorum ordinum bildet. Hier wird erzählt, daß im Jahre 1613 der Kurfürst Wilhelm V. von Bayern bei einem Besuche des Wengenklosters so sehr von der Schönheit des Hauptaltarbildes entzückt gewesen sei, daß er, nach München zurückgekehrt, dem Propst Georg Boner geschrieben habe, das Kloster möge ihm denselben zu einem angemessenen Preise abtreten. Nebenbei gesagt, kann das nicht Wilhelm V., der 1597 starb, sondern nur sein Nachfolger Maximilian gewesen sein, der große Dürersammler, dem man auch eine solche Begehrlichkeit weit eher zutrauen würde. Der Propst, so heißt es weiter, habe zwar dem Kurfürsten seine prinzipielle Geneigtheit zu erkennen gegeben, denselben aber darauf aufmerksam gemacht, daß der Altar nicht auf Leinwand, sondern auf Holz gemalt sei, also bei einem Transport von Ulm nach München Gefahr laufe, Schaden zu leiden. Darauf sei der Kurfürst von seinem Vorhaben abgestanden. Er mochte die Bemerkung Boners wohl für eine feinere Art der Ablehnung halten, und da es sich nicht um einen Dürer handelte, war er weniger zäh, als er sonst bei derartigen Gelegenheiten zu sein pflegte. So blieb das Bild im Wengenkloster, in dem es sich noch 1757 befand. Und Kuen sagt ausdrücklich, daß es eine Depositio, d. h. eben eine Beweinung nach der Abnahme vom Kreuz gewesen sei, wobei der Leichnam von Maria, den Frauen, Johannes und Nikodemus betrauert werde. Ich setze, da es auf den Wortlaut ankommt, die ganze Stelle hierher:

Serenissimus Bavariae dux et S. R. I. Elector Guilelmus (soll heißen Maximilianus) anno 1613 delatus erat Ulmam, ac pro avito pietatis suae ac religionis affectu in Ecclesiam nostram veniens adorato Numine Eucharistico conspectam Summi Altaris tabulam satis demirari non potuit. Monachium reversus tanto in absentem picturam exarsit desiderio, ut datis hoc ipso anno ad Georgium (Boner) Praepositum

---

Nr. 566 schlecht publiziert worden. Übrigens erinnere ich mich, daß Scheibler es mir schon in meiner Münchener Studienzeit 1877 als sicheren Zeitblom bezeichnete.

litteris illam ibi pro justo pretio Monachium mittendam exposceret. Consensit equidem in vota Clementissimi Principis; verum monuit simul, totam illam ligno, minime autem telae lineae artificis penicillo impressam esse, magnumque fractionis subesse periculum, si tantae latitudinis tabula Ulma tanto viarum spatio ad Electoralem urbem esset transferenda. Hisce auditis per novas litteras Serenissimus Elector a petitione sua destitit.

Aus dieser letzteren Bemerkung geht hervor, daß die ganze Nachricht einer noch im Kloster vorhandenen Korrespondenz entnommen war, wobei nur rätselhaft bleibt, wie Kuen den Namen des Briefschreibers Wilhelm statt Maximilian lesen konnte. Diesem Bericht fügt er nun folgende Bemerkung hinzu:

Pictura haec refert Christum a cruce depositum amare illum deflentibus Beatissima Virgine aliisque sanctis mulieribus, divo Ioanne Evangelista et Nicodemo in pares lacrymas, masculo tamen affectu ex genio artificis prorumpentibus. Pinxit hanc tabulam Martinus Schoen de Kalenbach (soll heißen Kulmbach, das Sandrart in Verwechslung mit Kolmar als Geburtsort Schongauers nennt).. excellentissimus suo aevo pictor. Extat haec tabula ad hodiernum usque diem in Collegio nostro, ac omnibus, qui in arte pictoria ultra calceum sutoris sapiunt, admirationi est[31]).

Hieraus kann man folgende Schlüsse ziehen: Erstens, das vom Kurfürsten Maximilian bewunderte Bild stand damals auf dem Hochaltar der Wengenkirche. Zweitens, es war von großem Umfang und auf Holz, nicht auf Leinwand gemalt[32]). Drittens, es kam damals nicht nach München, sondern blieb im Kloster. Viertens, es stellte einen vom Kreuz abgenommenen Christus dar, der von Maria, den Frauen, Johannes dem Evangelisten und Nikodemus betrauert wird, wobei der verschiedene Ausdruck der Trauer bei den Männern und Frauen dem Schriftsteller des 18. Jahrhunderts besonders bemerkenswert erschien. Fünftens, es befand sich 1757 nicht mehr in der Kirche, sondern im Collegium, d. h. in irgend einem anderen Raume des Klosters. Sechstens, es wurde damals dem Martin Schongauer zugeschrieben. Daß auch Maximilian es für einen Schongauer gehalten habe, wird nicht gesagt. Diese Zuweisung charakterisiert sich vielmehr in dem Zusammenhang der Erzählung lediglich als eine Meinung des Berichterstatters oder ein Ausdruck der zu seiner Zeit herrschenden Tradition.

---

[31]) Vgl. A. Weyermann, Beiträge zur Geschichte der Kunst und der Künstler in Ulm, Kunstblatt 1830, Nr. 64 S. 254 und danach P. Beck, Archiv f. christl. Kunst 1892, S. 8.

[32]) umgekehrt Bach a. O.

Nun vergleiche man mit diesen Tatsachen folgende: Im Jahre 1803 kommt aus demselben Wengenkloster eine Beweinung Christi nach München, die dort zuerst dem Schongauer zugeschrieben wird, wenn sie auch in Wirklichkeit von Zeitblom ist. Diese Beweinung ist ein großes auf Holz gemaltes Bild. Ihr Umfang und ihre nahezu quadratische Form beweisen, daß sie das Mittelstück eines großen Altars gewesen sein muß. Gleichzeitig werden aus demselben Wengenkloster acht zweiseitig bemalte Bilder, d. h. Altarflügel verkauft, die ebenfalls auf Holz gemalt sind und zweifellos auch von Zeitblom stammen. Ihre Breitenmaße stimmen fast genau mit dem Breitenmaße der Beweinung überein. Was liegt näher als die Annahme, daß die Beweinung eben das Mittelbild des Wandelaltars gewesen sei, deren Flügelbilder uns in den acht besprochenen Tafeln erhalten sind.

Daß das Altarwerk bei dem Verkauf der Kunstwerke des Klosters 1803 auseinandergerissen wurde, kann nicht wundernehmen. Stand es doch wahrscheinlich schon 1757 nicht mehr auf dem Hochaltar, sondern auseinandergenommen an verschiedenen Stellen des Klosters. Vermutlich war es bei einer der durchgreifenden Veränderungen, die schon im 17. Jahrhundert mit der Kirche vorgenommen waren, von seiner Stelle entfernt worden. So sind z. B. unter demselben Georg Boner (1610—1653), der nach Kuens Zeugnis im Jahre 1613 das Ansinnen des bayrischen Kurfürsten, das Hochaltarbild nach München zu schicken, in diplomatischer Weise abgelehnt hatte, vier neue Altäre in die Kirche geweiht worden (extra Chorum, wie es bei Kuen heißt). Da ist es doch zum mindesten wahrscheinlich, daß der Hochaltar selbst auch schon vorher durch einen neuen ersetzt war[33]).

Die Tatsache, daß Kuen die Beweinung nicht dem Zeitblom, sondern dem Schongauer zuschreibt, beweist, wie schon Bach richtig bemerkt hat, gar nichts gegen die Identifikation. Denn im 18. Jahrhundert konnte man die Meister des 15. Jahrhunderts ihrem Stil nach durchaus nicht voneinander unterscheiden, und speziell Zeitblom ist vor 1816 wie gesagt überhaupt nicht bekannt gewesen. Wenn man damals für ein bedeutendes altdeutsches Bild einen Namen brauchte, so bot sich, falls man nicht

33) Auch Beck ist der Ansicht, daß die von Kuen erwähnte Beweinung damals nicht mehr auf dem Hochaltar, sondern an irgend einer anderen Stelle des Klosters gestanden habe. Darauf weise die Lokalisierung »in collegio nostro« im Gegensatz zu der unmittelbar vorhergehenden »in ecclesiam nostram« hin. Auch sei die Wengenkirche wiederholt restauriert, einmal sogar ganz erneuert worden, wobei offenbar der Hochaltar von seiner Stelle entfernt worden sei. Zum Überfluß bezeugt auch Weyermann (a. O. S. 356) ausdrücklich, daß die Malereien vor der Aufhebung des Klosters »in der Prälatur und den Klostergängen« aufgestellt waren.

gerade auf Dürer selbst verfiel, am natürlichsten der zweitpopulärste Name der deutschen Kunstgeschichte, nämlich Schongauers, dar.

Frühere Forscher haben die Erwähnung eines angeblich Schongauerschen Bildes im Wengenkloster unbedenklich als Beweis für die persönlichen Beziehungen des großen Kolmarer Meisters zur Stadt Ulm ansehen wollen und diese Beziehungen auch durch allerlei andere willkürliche Kombinationen zu stützen gesucht. Diese Behauptungen können besonders nach Bachs Forschungen als abgetan gelten.

Auch die Versuche, die Beweinung des Wengenklosters in anderen noch erhaltenen Bildern wiederzuerkennen, sind als gescheitert zu betrachten. So haben z. B. Grüneisen und Mauch das Bild, dessen Zuschreibung an Schongauer sie für richtig hielten, in einer Beweinung wiedererkennen wollen, die jetzt — wie schon ursprünglich — in der Neithart-Kapelle des Münsters hängt[34]. Aber schon Haßler ist dem in seinem Rundschreiben an E. Mauch entgegengetreten, indem er darauf hinwies, daß dieses Bild frühestens aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts stamme, also mit Schongauer nichts zu tun habe[35]. Das ist freilich nach dem Gesagten nicht entscheidend, da die Zuweisung an Schongauer ja eben eine falsche gewesen sein kann. Entscheidend ist vielmehr, daß dieses Bild nicht aus dem Wengenkloster stammt, sondern als Neithartsches Epitaph von jeher — allerdings mit einer Unterbrechung — in der Neithart-Kapelle gehangen hat. Entscheidend ist ferner, daß das Bild seiner Form nach niemals auf einem Hochaltar gestanden haben kann, vielmehr nach seinem gebogenen Rahmen, der sich der Linie des Gewölbes anpaßt, von Anfang an für die Dekoration einer Kapellenwand bestimmt gewesen sein muß. Entscheidend ist endlich, daß seine Darstellung — die Beweinung des Leichnams unter Assistenz der 14 Nothelfer — durchaus nicht mit der Beschreibung Kuens übereinstimmt. Überdies hätte ein so handwerksmäßiges Erzeugnis — vielleicht aus der Stockerschule — die Begehrlichkeit des Kurfürsten Maximilian unmöglich reizen können.

Ebensowenig traf aber Haßler das Richtige, als er das Bild mit einer in seinem Besitz befindlichen Grablegung Christi identifizieren wollte, die unzweifelhaft von Schaffner war. Denn damit kann er nur das Bild der Stuttgarter Gemäldegalerie Nr. 20 gemeint haben, das aus seiner Sammlung stammt und tatsächlich von Schaffner ist. Aber dieses gehört zu einer Serie von vier Passionsbildern, die früher in der Deutschordens-

[34]) Weyermann a. a. O. S. 254. Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter S. 35. Jäger, Geschichte der Stadt Ulm S. 234f. Es ist das jetzt bei Pfleiderer Taf. 37 publizierte Bild. Vgl. oben S. 429.

[35]) Verhandlungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben, 6. Folge 1855 S. 70.

kirche zu Ulm hingen, stammt also jedenfalls nicht aus der Wengenkirche und bildete auch nicht das Mittelstück eines Hochaltars wie das von Kuen beschriebene Bild.

Solange nicht ein anderes Gemälde ausfindig gemacht worden ist, das mit dem letzteren identifiziert werden kann, halte ich daran fest, daß die Nürnberger Beweinung das Mittelbild desselben Wengenaltars gewesen ist, dessen beiderseitig bemalte Flügelbilder sich in Ulm, Karlsruhe und Stuttgart erhalten haben.

Fraglich kann nur sein, ob dieses Bild identisch mit einer »Kreuzigung« ist, die sich nach der Aufhebung des Wengenklosters im Besitze eines Ulmer Schiffers befand. In dem Marggraffschen Pinakothek-Kataloge wird das nämlich behauptet, gleichzeitig aber gesagt, daß es am 10. März 1803 in die bayrischen Kunstsammlungen nach München gekommen sei. Schon diese Angaben lassen sich nicht recht miteinander vereinigen. Denn nach Weyermanns Zeugnis wurde die Ausstattung des Wengenklosters am 15. Februar desselben Jahres verkauft. Wenn das Bild nun schon am 10. März in München war, so bleibt für einen Zwischenbesitzer, wenn man auf Verpackung, Reise usw. auch nur einige Tage rechnet, kaum genügende Zeit übrig.

Vor allem aber geht diese Angabe Marggraffs auf Bemerkungen von Schmid und Weyermann zurück, die sich unmöglich auf unser Bild beziehen können. Der Prälat Schmid sagt nämlich gelegentlich der Besprechung des von ihm zuerst in die Kunstgeschichte eingeführten Martin Schaffner: »Ein Schiffmann in Ulm besitzt ein vortreffliches großes wahrscheinlich von ihm herrührendes Gemälde, die Kreuzigung Christi vorstellend, welches in dem Wengenkloster daselbst stand und nach Aufhebung desselben als Trödelware verkauft wurde« [36]. Es handelt sich also hier erstens nicht um eine Beweinung, sondern um eine Kreuzigung Christi, zweitens nicht um ein Bild von Zeitblom, sondern von Schaffner. Drittens um ein Bild, das sich im Jahre 1822, als Schmid diese Worte drucken ließ, noch im Besitze eines Ulmer Schiffers befand, während die Beweinung schon am 10. März 1803 nach München gekommen war. Es paßt also eigentlich gar nichts.

Lediglich dadurch, daß Weyermann aus der Kreuzigung wahrscheinlich aus Flüchtigkeit eine Kreuzabnahme gemacht und diese mit der auch aus dem Wengenkloster stammenden Beweinung identifiziert hat, ist der Irrtum, daß es sich hier um das jetzt im Germanischen Museum befindliche Bild handle, in die Literatur hineingekommen. Er sagt nämlich: »Als im Jahre 1803 dieses Kloster aufgehoben und die Gebäude in eine Kaserne

[36]) Kunstblatt 1822 No. 63 S. 249.

verwandelt wurden, geschahe dieses auch am 15. Februar usw. mit den Malereien, die in der Prälatur und den Klostergängen aufgestellt waren. Es waren Tafeln von Holz und Leinwand aus den ältesten Zeiten der Malerkunst, zum Teil seltene Werke, die alle zusammen für 13 Gulden losgeschlagen wurden. Ein Bürger von Ulm, der sie erhielt, mußte einen Leiterwagen gebrauchen, um sie abführen zu können. Unter denselben ist das große Gemälde die Abnehmung vom Kreuze von Martin Schön, das jetzt ein Schiffmann in Ulm besitzt.«[37])

Wenn man diese Angaben wörtlich nehmen wollte, müßte man allerdings daraus schließen, daß Weyermann dabei an das von Kuen beschriebene Bild der Beweinung gedacht habe. Denn die Erwähnung Schongauers paßt eben nur auf dieses, und der Unterschied von Kreuzabnahme und Beweinung ist nicht so groß, daß er der Identifikation beider Bilder im Wege stünde. Aber Weyermann hat seine Weisheit von keinem anderen als von Schmid, den er auch sonst vielfach benutzt, und bei Schmid steht ganz deutlich »Kreuzigung«, nicht »Kreuzabnahme«, abgesehen davon, daß die Beweinung damals schon längst in München war, also nicht im Besitze eines Ulmer Schiffers sein konnte. Wir müssen also bei Weyermann einen Irrtum oder Schreibfehler (Abnehmung vom Kreuze statt Kreuzigung) annehmen. Will man die Nachricht von der Kreuzigung überhaupt glauben, so wird wohl nichts anderes übrig bleiben, als zwei große Bilder zu statuieren, die 1803 aus dem Wengenkloster verkauft wurden, erstens eine Kreuzigung, nach Schmids in diesem Falle ziemlich glaubwürdigem Urteil wahrscheinlich von Schaffner, die in den Besitz eines Ulmer Schiffers überging, der sie zum mindesten im Jahre 1822 noch hatte, während sie nachher verschollen ist, zweitens eine Beweinung von Zeitblom, die gleich nach der Aufhebung des Klosters am 10. März 1803 nach München in Staatsbesitz kam und sich jetzt in Nürnberg befindet. Daß als Mittelbild des Wengenaltars nur die letztere in Betracht kommt, liegt nach dem Gesagten auf der Hand.

Natürlich hatte dieser Altar auch eine Predella. Wenn wir uns nach verschlagenen Predellenbildern Zeitbloms umsehen, so stoßen wir in der Stuttgarter Gemäldegalerie auf die acht Brustbilder von Propheten Nr. 53—60, die der Altertumssammlung gehören und aus der Sammlung Haßler stammen. Haßler scheint sie von dem Zeichenlehrer und Altertumshändler Herrich in Ravensburg gekauft zu haben und gibt, wahrscheinlich auf dessen Autorität hin an, daß sie früher in dem Kloster Zwiefalten gewesen seien. Sie hätten dort zu sehr verdorbenen Darstellungen aus dem neuen Testament gehört, deren eine er noch (in Zwie-

[37]) Weyermann, Hist. biogr. artist. Nachrichten 1829, S. 464 f. u. Kunstblatt 1830, Nr. 89, S. 356.

falten?) gesehen habe. Solche Provenienzangaben sind — aus naheliegenden Gründen — immer mit einer gewissen Vorsicht aufzunehmen. Ich möchte deshalb die Möglichkeit, daß diese Bilder aus Ulm, und zwar aus dem Wengenkloster stammen, wenigstens nicht ganz ausschließen. Der Stil dieser Köpfe stimmt nämlich so auffallend mit den Köpfen auf den Flügeln des Wengenaltars überein, daß jeder Unbefangene sofort auf den Gedanken verfallen wird, sie könnten zu dem letzteren gehört haben.

Aus den Maßen dieser Bilder läßt sich freilich kein Schluß ziehen. Jedes von ihnen hat eine Höhe von 0,39 m und eine Breite von 0,26 m (im Katalog von 1903 steht infolge eines Druckfehlers 0,46 m). Das letztere Maß mit 8 multipliziert gibt 2,08, also weit mehr als die Breite der Beweinung unter der sie sich befunden haben müßten (1,62).

Aber diese Propheten können gar nicht alle acht an der Predella angebracht gewesen sein. Sie teilen sich nämlich in zwei Gruppen, von denen die eine Nr. 53—56 an hoher, die andere Nr. 57—60 an tiefer Stelle angebracht gewesen sein muß. Das ergibt sich aus der perspektivischen Darstellung der Fensteröffnungen, aus denen die Halbfiguren herausschauen. Bei den ersteren nämlich ist von der Fensterbank nur die vordere Kante dargestellt, wie es bei der Untersicht der Fall ist, bei den letzteren dagegen hat man die Aufsicht auf die Fensterbank, wie es nur bei der Annahme eines höheren Augenpunktes möglich ist. Dazu kommt, daß die Figuren der ersten Gruppe zum Teil schräg abwärts schauend dargestellt sind.[58]) Daraus ergibt sich, daß nur vier der Propheten an der Predella, die vier anderen dagegen an einer hoch gelegenen Stelle des Altars angebracht waren. Hierfür kommen nur die ohrenartigen Ansätze in der Mitte über dem Mittelbilde und über den Ecken der Flügel in Betracht, von denen die letzteren beim Zuklappen über die ersteren zu liegen kamen. An vielen Altären, z. B. dem Blaubeurener ist diese Form noch in ihrem ursprünglichen Zustande erhalten, und ich zweifle nicht daran, daß der einstige Platz unserer Propheten damit richtig getroffen ist, wenn ich auch freilich ihre Zugehörigkeit zum Wengenaltar nicht sicher beweisen kann. In der Mitte der Predella befand sich wahrscheinlich ein Lamm oder ein Schmerzensmann oder ein Schweißtuch der Veronika.

Können wir somit den Wengenaltar in seinem äußeren Aussehen ziemlich sicher rekonstruieren, so ist es uns auch möglich, ihn fast bis auf das Jahr genau zu datieren. In den historischen Nachrichten über das Kloster, die wir Kuen verdanken, wird allerdings die Stiftung des

---

[58]) Auf der Lichtdrucktafel bei Dahlke, Repertorium für Kunstwissenschaft IV. 1881, S. 358 ist die Verschiedenheit sehr gut zu erkennen. Drei der hier dargestellten Figuren befanden sich unten, eine oben.

Altarbildes nicht ausdrücklich erwähnt. Aber wir erfahren, daß die Kirche unter dem Propst Veit Töfel (1489—1497) ein neues Chorgewölbe, neue Chorstühle, neue Altargeräte und kostbaren Altarschmuck erhalten habe.[59] Es liegt gewiß nahe, hierunter auch das Hochaltarbild zu verstehen. Die Verwaltung Töfels stellte offenbar den Glanzpunkt in der wirtschaftlichen und folglich auch künstlerischen Entwicklung des Klosters dar. Besonders scheinen unter ihm die mit der Wengenkirche zusammenhängenden Laienbruderschaften viele Stiftungen gemacht zu haben, wie Kuen aus zahlreichen damals noch erhaltenen Inschriften entnehmen konnte. Zu diesen gehörte unter anderem auch die 1473 gegründete S. Lukas-Bruderschaft der Maler, Bildhauer, Glaser und Buchdrucker »zu den Wengen», unter deren Schatzmeistern 1499 auch Schüchlin und Zeitblom genannt werden.[60] Ihr Altar ist wahrscheinlich ebenfalls während der Verwaltung Veit Töfels gestiftet worden.[61] Bei den engen persönlichen Beziehungen Zeitbloms zu der Wengenbruderschaft der Künstler wäre nicht zu verwundern, wenn er auch den Auftrag, ihr Altarbild zu malen, erhalten hätte. Doch war dieser Altar wahrscheinlich nicht mit dem Hauptaltar identisch.

Daß der Hauptaltar schon unter Veit Töfel, also vor 1497 seinen Bildschmuck erhalten hat, ergibt sich ferner mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit daraus, daß sein Nachfolger Johannes Mann (1497—1509) ein leinenes Altartuch für den Hochaltar stiftete, eine Stiftung, welche die Vollendung des übrigen Altarschmucks doch wohl voraussetzt.[62] Und wenn derselbe Propst einem Maler für die Bemalung und Vergoldung eines Sakramentsschreins 10 Goldgulden und für eine kleine Tafel mit Heiligenbildern 6 bezahlt hat,[63] so ergibt sich daraus, daß das Altar-

[59] Collectio (s. oben) p. 373: Florenis 300 novam testudinem choro imposuit, quam vitium (vitiosam?) prius fecerat. 100 florenis nova psallentium et orantium scamna choro intulit. Nova etiam incrementa sensit ecclesiae sacra supellex, sive ex largitione piorum, praesertim Jodoci Stamleri nobilis Ulmensis apud nos sepulti et Danielis Geigeri artium magistri eiusque matris, sive ex propriis monasterii redditibus, tam calicibus quam vestium sacrarum apparatu preciosisque altarium ornamentis abundanter provisa. Nempe »benedictio domini divitem fecit«.

[60] Vgl. Kunstblatt 1830, Nr. 89 S. 355 f. Dahlke, Repertorium für Kunstwissenschaft IV. 1881, 347.

[61] A. a. O: Ex laicalium quoque confraternitatum catalogis (quarum una fabrorum erat sub Vito cum altari fundata) inscriptorumque multitudine desumi potest, quo zelo et fructu haec pietatis adminicula promoverit.

[62] Collectio etc. p. 381: Item unam pallam albam super summum altare, qua in festis Beatae Virginis uti consuevimus, pro tribus aureis dedit.

[63] A. a. O: Item decem nummos aureos dedit pictori pro reservaculo seu domicilio, in quo eucharistia in festo Corporis Christi ponitur, depingendo atque deaurando . . . unam parvam tabulam simulacris Sanctorum inornatam (fors inauratam) pro sex aureis.

bild damals längst fertig war, da es sonst als das größere und wichtigere Werk notwendig mit hätte genannt werden müssen.

Wir hätten danach also als Grenzen für die Entstehungszeit die Jahre 1489 und 1497 gewonnen. Diese Grenzen können wir noch etwas weiter zusammenrücken, wenn wir die Zugehörigkeit der Nürnberger Beweinung als bewiesen ansehen. Denn für sie läßt sich der Terminus post quem ziemlich genau bestimmen. Haendcke hat nämlich nachgewiesen, daß ihre Komposition in freier Weise dem Holzschnitte der Beweinung in Dürers großer Passion (Bartsch Nr. 12) nachgebildet ist[64]). In der Tat stimmt der Leichnam und von den Frauen wenigstens die Maria ziemlich genau mit der Dürerschen Komposition überein, wenn auch durch die Hinzufügung des Johannes und Nikodemus eine gewisse Verschiebung der Figuren notwendig geworden ist. Selbst die Motive von Dürers Landschaft kehren bei Zeitblom, wenn auch mit einigen Veränderungen, wieder.[65]) Es ist kaum wahrscheinlich, daß Zeitblom vor der Ausgabe des betreffenden Holzschnitts, etwa durch Zeichnungen eine Kenntnis dieser Komposition erlangt haben sollte. Vielmehr dürfte er zu seinem Bilde eben durch den Holzschnitt angeregt worden sein.

Die älteren Blätter der großen Passion sind, wie man allgemein annimmt, etwa gleichzeitig mit der Apokalypse entstanden. Diese aber ist bekanntlich 1498 in Buchform erschienen. Man darf wohl mit Sicherheit voraussetzen, daß alle diese Blätter, die im Stil so sehr miteinander übereinstimmen, soweit ihre Komposition nicht etwa in noch frühere Zeit zurückgeht, in den Jahren nach der Rückkehr Dürers von seiner ersten venezianischen Reise, d. h. also 1495 und 1496 entstanden sind. Da nach dem oben Ausgeführten der Altar jedenfalls nicht nach dem Jahre 1497 gemalt sein kann, darf man als seine wahrscheinliche Entstehungszeit das Jahr 1496/97 annehmen.

Ein ähnliches Resultat ergibt sich auch auch einem Vergleich seines Stils mit anderen Bildern Zeitbloms. Besonders nahe liegt es, den Heerberger Altar von 1497/98 zum Vergleich heranzuziehen, weil sich auf dessen linkem Flügel die Komposition der Geburt fast genau, aber in größerem Maßstabe wiederholt. Da sich die beiden Bilder in Stuttgart in unmittelbarer Nachbarschaft befinden, kann man sich sehr leicht von der großen Ähnlichkeit beider Kompositionen überzeugen. Die Unterschiede bestehen eigentlich nur in Einzelheiten, und da läßt sich allerdings

64) Mitteilungen aus dem Germanischen Museum II 1889, S. 169ff.

65) Es läßt sich unter Zeitbloms Werken noch eine zweite Entlehnung von Dürer nachweisen, nämlich die freie Nachbildung des Kupferstichs »der Spaziergang« auf dem Bilde der Kreuzfindung der Helena in der Karlsruher Kunsthalle (Nr. 46, Pigmentdruck von Bruckmann).

beobachten, daß die kleinere zum Wengenaltar gehörige Geburt etwas altertümlicher und herber, dazu kleinlicher in den Formen ist als die größere auf dem Heerberger Altar. Das würde also bestätigen, daß der Wengenaltar zum mindesten vor dem Heerberger Altar entstanden sein muß.

Hätte man nur die Bilder auf den Innenseiten der Flügel, so könnte man sogar auf eine noch frühere Entstehungszeit verfallen. Denn sie haben fast alle etwas altertümlich Herbes, was nicht recht mit dem freien malerischen Stil des Heerberger Altars übereinstimmt. So kam wahrscheinlich Abel zu der auffallend frühen Datierung der Geburt Christi (»um 1470«), was die älteren Kotaloge der Stuttgarter Galerie in 1478 milderten. Ich selbst habe früher geglaubt, daß es sich hier wenigstens um ein Jugendwerk Zeitbloms handelte. Allein nach wiederholter Untersuchung der großen Ulmer Tafeln bin ich davon doch zurückgekommen. Zwar wollte Schnaase gerade in ihnen »etwas Altertümlicheres, aber Kräftigeres« als in anderen Werken Zeitbloms erkennen (während die inneren Bilder für ihn überhaupt nur Schulbilder waren). Allein Gestalten von der monumentalen Wucht und den breiten Formen der beiden Apostel oder gar des schlafenden Petrus wären als Jugendwerke des Meisters kaum denkbar. Ja in dem Kopf des Petrus glaube ich sogar schon etwas von dem Stil Martin Schaffners zu finden, so daß ich eine Mitarbeiterschaft des letzteren gerade an dieser Figur nicht für unmöglich halten möchte. Da Schaffner im Jahre 1496 als Gehilfe Stockers an dem Ennetacher Altarwerk in Sigmaringen mitgearbeitet hat (vgl. oben S. 430), so wäre auch seine Mitarbeiterschaft an diesem Werke Zeitbloms, wenn man es ungefähr in dieselbe Zeit datieren wollte, nicht unmöglich. War er damals, wie man allgemein annimmt, noch ein ziemlich junger Mann, so dürfte man auch aus diesem Grunde mit der Datierung des Wengenaltars kaum über 1496 hinaufgehen.

Im übrigen sind die Bilder, wie gesagt, von verschiedener Qualität. Schon Abel hat sich brieflich bei Mauch dafür bedankt, daß dieser für ihn nicht nur die besterhaltenen, sondern auch die bestausgeführten, zu denen man die beiden Tafeln in Karlsruhe und Stuttgart in der Tat rechnen muß, ausgewählt habe. Sonst ist die Darstellung im Tempel das beste unter den Bildern. Bei der Restauration ist Abel allerdings nicht ganz diskret zu Werke gegangen. So befand sich z. B. auf der Geburt in Stuttgart unten rechts eine Stufe, offenbar von der Treppe, die in das hier dargestellte Kellergewölbe herabführt. Abel hat sie ganz übermalt und ein paar Steine an ihre Stelle gesetzt. Seine Absicht, die Beschneidung, deren Realismus ihm anstößig erschien, an den entsprechenden Stellen zu übermalen, wurde glücklicherweise nicht ausgeführt. Es wird einer genaueren

Untersuchung bedürfen, um alle Spuren solcher Übermalungen auf den anderen Bildern nachzuweisen resp. die ursprüngliche Patina wieder rein herzustellen. Vielleicht beruht der etwas rohe Charakter einiger der Ulmer Bilder, besonders der Heiligenversammlungen, nur auf Übermalung oder ungeschickter Restauration. Bei dem ausgesprochen Zeitblomschen Typus aller Figuren vermute ich, daß Zeitblom an allen Bildern die Hauptsachen eigenhändig ausgeführt hat. Doch halte ich die Beihilfe anderer Maler, auch abgesehen von dem weiblichen Heiligenpaar, nicht für ausgeschlossen. So glaube ich z. B., daß an der Beschneidung Stocker wieder einigen Anteil hat. Wenigstens erinnert der Mann, der die Prozedur an dem Kinde vornimmt, und der Schreibende links in der unruhigen Bewegung und wulstigen Zeichnung sehr an ihn. Jedenfalls hat sich seine Beihilfe auf diese Figuren und die beiden weiblichen Heiligen beschränkt.

Angesichts der noch etwas herben Formensprache der kleinen Flügelbilder möchte ich vermuten, daß diese zuerst ausgeführt sind. Die Arbeit an einem so großen Altar konnte sich ganz gut über mehrere Jahre erstrecken. Setzt man die Beweinung und den Ölberg entsprechend den oben vorgetragenen Erwägungen in das Jahr 1496, so kann man mit jenen ganz gut bis in den Anfang der 90er Jahre zurückgehen. Es ist mir sehr wahrscheinlich, daß der Propst Veit Töfel gleich bei Beginn seiner Verwaltung (1489) den Plan einer Erneuerung des Hochaltars in Zusammenhang mit dem Umbau und der Neueinrichtung des ganzen Chors gefaßt und dessen Ausführung in den Jahren darauf in Angriff genommen hat. Die Ausführung würde sich dann bis 1496/97 erstreckt haben. Bei dieser Annahme ließen sich die historischen Nachrichten und die stilistisch-chronologischen Merkmale am besten miteinander in Einklang bringen.

Zu Gentile Bellini in der National Gallery in London.

Von Detlev Frhr. **v. Hadeln.**

Die National Gallery in London besitzt zwei Halbfigurenbilder die Heiligen Petrus Martyr und Dominikus darstellend, die eine Zeitlang für Werke Giovanni Bellinis galten, später durch Morelli auf Grund der für Gentile charakteristischen Ohrbildung diesem zugeschrieben wurden. —

Der Katalog macht auf den stark porträtartigen Charakter dieser Heiligenfiguren aufmerksam. Wer die Bilder genauer prüft, wird noch weiter gehen müssen: Gentile hat zwei Dominikanermönche porträtiert; eine sehr viel spätere Hand hat durch dreiste Übermalungen die Mönche in Heilige umgewandelt. — Um den Mönchskopf, der zum hl. Dominikus (Nr. 1440.) ausersehen war, imposanter zu machen, wurde die schwarze Kappe annähernd um ein Drittel vergrößert, die Stirn links etwa um einen Finger verbreitert. Hinter den Kopf wurde ein großer, scheibenförmiger Nimbus geschoben, unter dem das Blumenmuster des den Hintergrund bildenden Vorhangs stellenweise hervorschimmert. Spuren dieses Musters lassen sich auch schwach unter den Lilienblüten erkennen, deren Stengel nebst einem Buch dem nunmehr Heiligen in die ebenfalls hinzugefügte Rechte gelegt sind. Dieser Hand zuliebe mußten dann auch am Gewande Veränderungen vorgenommen werden: Der jetzt erhobene Arm schiebt die schwarze Kutte, die früher steiler herunterfiel, zur Seite, so daß dort das weiße Untergewand in größerem Umfange sichtbar wird. — Ob das Cartellino an der Brüstung mit der Inschrift: IOÂNIS BELLIN̄ OP. von der gleichen entstellenden Hand oder von einer noch späteren, dritten herrührt, mag, als belanglos, unentschieden bleiben. Jedenfalls ist dieses Cartellino nicht original. Es verdeckt wahrscheinlich ein Wort (etwa venerabilis) der ursprünglichen Inschrift, die sich über die ganze Brüstung hingezogen haben möchte. Links vom Cartellino ist noch deutlich zu lesen: IMAGO FRATRIS, rechts sehr unklar THEODORI und dann wieder ganz deutlich VRBINATI. Einen Mönch dieses Namens, dem Dominikanerkloster bei S. Giov. e Paolo zu Venedig angehörend, wird i. J. 1514 in einem Dokument genannt, wie der Katalog mit Berufung auf G. Ludwig sagt. Den Frate Teodoro da Urbino des Dokumentes

mit dem der Bildinschrift für identisch zu erklären, ist wohl nicht zu gewagt, zumal Gentile S. Giov. e Paolo nahe gestanden zu haben scheint, wo er auf ausdrückliche Testamentsbestimmung hin später beerdigt wurde. Uns wäre damit ein Anhalt für eine ungefähre Datierung gegeben. Denn, da das Portrait den i. J. 1514 noch lebenden Dominikaner schon sehr bejahrt zeigt, ist die Entstehung möglichst spät anzusetzen, d. h. in Gentiles letzte Jahre (+ 23. Febr. 1507).

Nr. 808 ist in ganz ähnlicher Weise zu einem Petrus Martyr hergerichtet. Form und eine gewisse virtuose Mache der Palme, des Schwertes und ganz besonders des im Kopfe steckenden Messers charakterisieren diese aufs deutlichste als spätere Zutaten. Auch hier ist später aus dem gleichen Grunde, wie oben, die Kutte über dem weißen Untergewand breiter auseinander geschlagen: links schimmert das ursprüngliche Schwarz deutlich unter dem nicht genügend deckenden Weiß des Untergewandes hervor, was dann nicht ganz ungeschickt für einen Schatten benutzt wurde. Scheinbar trug hier die Brüstung keine den Namen nennende Inschrift. Ich habe wenigsten keine Spuren einer solchen entdecken können. — Die Inschrift des Cartellino, die Giovanni Bellini als Maler nennt, ist in Kursiven abgefaßt, was nach Morelli die Eigenhändigkeit Giovannis ausschließen soll. Gentile, dem, wie eingangs gesagt, dieses Bild offenbar gehört, zeichnet m. W. auch stets in Majuskeln. So scheint auch das Cartellino eine spätere Zutat zu sein, und nicht, wie man sonst ja glauben könnte, nur der (offenbar nicht unberührte) Vor name, »Gentilis« in den berühmteren »Joannes«, verändert zu sein.

Es ist zu wünschen, daß diese beiden Bilder von den entstellenden Übermalungen befreit würden. In ihrem augenblicklichen Zustande bedingen sie notwendig eine falsche Vorstellung von Gentile Bellini. — Namentlich der heutige Dominikus möchte sich als ein sehr würdiges Gegenstück zur Caterina Cornaro in Pest und zum Sultan Mohamet bei Lady Layard herausstellen. Wer den genannten späteren Zutaten Rechnung trägt, wird sich m. E. nicht entschließen können mit L. Venturi (Le origini della pittura veneziana) beide Bilder Gentile abzusprechen.

Literaturbericht.

Architektur, Skulptur.

Italienische Architektur und Skulptur. Jahresübersicht 1905.

(Schluß.)

Die Mailänder Monatsschrift Il Politecnico enthält eine Reihe von Studien aus der unermüdlichen Feder des bekannten Forschers D. Santambrogio.

Die erste behandelt die im März 1905 stattgehabte Auffindung eines in seinen Dimensionen imposanten (2,6 m lang, 1,4 m breit und 2,0 m hoch) altchristlichen Sarkophages in den Fundamenten eines zu errichtenden Neubaues in Lambrate bei Mailand, an der alten Römerstraße von Mailand an die Adda gelegen. Er ist in grobkörnigem Marmor von Piona (am Comersee) nach dem Typus der spätrömischen sog. architektonischen Sarkophage, von denen in Mailand der angebliche der Galla Placidia in S. Lorenzo ein Beispiel bietet, gemeißelt. Unter den Skulpturen, die seine Wände zeigen (eine Orantin, ein Flamen (?), der gute Hirte) findet sich auch eine, die auf die Darstellung eines Tuchwalkers gedeutet wird und wohl auf die Person des Bestatteten zu beziehen wäre, dessen Büste sich auch an einer der Eckakroterien des Giebeldeckels angebracht findet. Eine besondere Eigentümlichkeit ist die Koexistenz von christlichen und heidnischen (wie es scheint auf den Larenkult bezüglichen) Symbolen in den Skulpturen unseres Monuments, was einen Anhalt für seine Datierung geben würde, da bekanntlich ein Edikt des Theodosius vom Jahre 392 den erwähnten Kult verbot.

Der zweite Beitrag unseres Verfassers bezieht sich auf die Certosa von Farneta bei Lucca, einer Gründung vom Jahre 1340, die 1804 säkularisiert und in Privatbesitz gelangt, unlängst von den aus der Karthause von Grenoble ausgewanderten Mönchen erworben, von ihnen pietätvoll restauriert, erweitert und zum Hauptsitz des Ordens erkoren ward. Über die Grabplatte des Sohnes des Stifters des Klosters wurde oben (unter »Arte e Storia«) berichtet. Außerdem beansprucht die Beachtung der Kunstfreunde besonders der große (70 auf 36 m) Kreuzgang, dessen

Marmorsäulen und Kapitelle von mannigfacher Form das inschriftlich beglaubigte Werk eines Meisters Bartolomeus (de Como) aus Scaria in Valle d'Intelvi vom Jahre 1509 sind. Vielleicht ist in ihm jener Bartholomeus de Cumis wiederzuerkennen, den Paoletti (vol. II pag. 225) 1492 in Venedig tätig nachgewiesen hat.

Im dritten Artikel macht Santambrogio ein Relief mit der Darstellung des die Seelen wägenden Erzengels Michael bekannt, das sich vom untergegangenen Grabmal des seligen Albert in dem von ihm gestifteten Cluniacenserkloster von Pontida in der Lombardei erhalten hat, und da dieser 1095 starb, wohl aus dem Beginn des 12. Jahrhunderts datiert, also die älteste Darstellung dieses Gegenstandes in Italien ist. Der Engel ist darin zu Pferde, flügellos, mit der Wage in der Linken gebildet, in deren Schüsseln sich je eine Seele in Gestalt eines Kindes befindet. Daß der Erzengel gemeint ist, setzt die Inschrift über dem Relief außer Zweifel. Offenbar haben wir es mit einer Übertragung des Motivs aus den um diese Zeit schon zahlreichen Darstellungen des Weltgerichts an französischen Kathedralen zu tun, wenn auch in keiner dieser letzteren eine ähnliche Gestaltung davon vorkommt, wie hier in Pontida. So gewinnt denn unser Kunstwerk auch vom Gesichtspunkte des Einflusses aus, den die französischen Cluniacensermönche auf die Kunst in Italien übten, erhöhte Bedeutung. Ob wir es aber französischem Meißel zuzuteilen haben, ist schwer zu entscheiden.

Die nächste Notiz widmet Santambrogio dem Reliquiar in Gestalt der Büste des hl. Nikolaus von Bari, das die ehemalige Cluniacenserabtei von Piona am Comersee bewahrt (s. über sie Repertorium XXIX, 51). Laut darauf befindlicher Inschrift ist es die Stiftung des Erzbischofs von Mailand Daniele Birago vom Jahre 1496. Er war Titular der zu einem Priorat umgewandelten Abtei. In Mailand rühmt die Stiftung der Kirche S. Maria della Passione (in der sich auch sein Grabmal befindet) sowie die reiche Dotierung des Ospedale maggiore seine Freigebigkeit. Unser Verfasser möchte das in Rede stehende Hauptesreliquiar einem Mitgliede der Familie Pozzi zuteilen, die zur Zeit seiner Entstehung für Arbeiten der sakralen Goldschmiedekunst berühmt war.

In einem folgenden Beitrag macht Santambrogio auf die in Italien ganz ungewöhnliche Darstellung der klugen und törichten Jungfrauen in der Certosa von Pavia aufmerksam, die sich in zehn ovalen Medaillons von 0,3 m Höhe rechts und links von der Innenseite des Portals befinden, womit sich der 1575 errichtete, das Querschiff vom Presbyterium trennende Lettner gegen das letztere öffnet. Während die Darstellungen gleichen Gegenstandes an den französischen Kathedralen gotischen Stiles sich durch ihren Reichtum an symbolisch-allegorischen Bezügen aus-

zeichnen, beschränken sich diese bei den in Rede stehenden Reliefs höchstens darauf, daß das Kostüm der törichten Jungfrauen freier, Hals und Brust bloß lassend behandelt ist; doch ist wenigstens von jenen französischen Vorbildern die Stelle der klugen Jungfrauen auf der Evangelienseite, jene der törichten auf der Epistelseite beibehalten. Eine direkt französischen Vorbildern entlehnte Darstellung des uns beschäftigenden Gegenstandes bietet die Sopraporte der südlichen Sakristei des Domes von Mailand, eine Arbeit Hansens von Fernach vom Jahre 1393, und eine andere einige Jahrzehnte ältere ist erst 1905 in einer Freske der Humiliatenabtei von Viboldone zum Vorschein gekommen. Auch hier leiten die Fäden — unter Vermittlung des gehrten Giov. De Villa, durch 33 Jahre Abtes von Viboldone — nach Frankreich hinüber (vgl. Rassegna d'Arte 1906 pag. 11). Eine Erklärung für die Wiederaufnahme des mittelalterlichen Motivs in unserem Falle glaubt der Verfasser darin zu finden, daß gleichwie den Jungfrauen der himmlische Bräutigam in der Mitte der Nacht erschien, so auch die Certosiner sich allmitternächtlich im Chore versammeln, um ihre Gebete zu sprechen.

Einen nächsten Artikel widmet unser Verfasser dem Chorgestühl in S. Ambrogio zu Mailand. Unter Hinweis auf die archivalischen Forschungen G. Biscaros (s. oben unter Archivio storico lombardo), die uns die Entstehungszeit und die Meister des Werkes enthüllten, und die bisherige Datierung desselben ins 14. Jahrhundert als irrig erweisen, gibt Santambrogio eine Beschreibung der einzelnen in den Feldern der Rücklehnen enthaltenen Darstellungen, die sich von allen anderen dieser Art darin unterscheiden, daß sie uns die verschiedensten Bäume und Pflanzen (Palmen, Oliven, Eichen, Granatbaum, Weinstock, Lilie, Nelke u.s.f.) mit Menschen- und Tierfiguren am Fuße ihrer Stämme vorführen, mit jenem Sinn für das Reale, den die Renaissance erweckt hatte. Außerdem sind an den Stirnseiten des Gestühls zwölf Felder mit Szenen aus dem Leben des hl. Ambrosius vorhanden, deren Arbeit wohl nicht durch besondern künstlerischen Wert hervorragt.

Der sechste Artikel gibt Mitteilungen über ein bisher unbeachtetes Grabmal an der Außenseite der Kirche von Gorzone in Valcamonica, das 1336 dem Feudatar des Ortes Isidoro dei Federici errichtet wurde. Es zeigt den Typus eines von Doppelsäulen getragenen Spitzbogens mit oberem gradlinigen Giebelabschluß; in der so gebildeten Nische ruht der Sarkophag auf drei Konsolen; der ganze Aufbau ist über dem Boden an die Fassadenwand geklebt (ganz ähnlich, nur viel weniger reich, wie an dem Grabmal Dussaini an der Fassade von S. Pietro martire in Verona). Das Denkmal entbehrt, außer einem ornamentalen Rahmen und einem Wappen, des Skulpturenschmuckes. Die Inschriften nennen zwei unbe-

kannte, jedenfalls lokale Steinmetzen als Verfertiger (De Facius de Fercio und Betonus de Burno oder Furno).

Der letzte Beitrag Santambrogios behandelt das Cluniacenserpriorat von Fontanella im Bergamaskischen (s. oben unter »Arte e Storia«), wahrscheinlich eine Zweigstiftung der benachbarten Abtei desselben Ordens zu Pontida, aus dem Beginn des 12. Jahrhunderts. Wie bei dieser, so deuten auch bei Fontanella manche Anzeichen auf den unmittelbaren Zusammenhang mit dem französischen Mutterkloster des Ordens. So die Wahl seines Patrones, des hl. Egidius, dessen Leiche seit dem 8. Jahrhundert in St. Sernin zu Toulouse ruhte und der seither zum bevorzugten Patron vieler Kirchen Frankreichs gewählt wurde, dagegen in Italien nur ausnahmsweise als solcher vorkommt. So der Name Fontanella selbst, der auf die französische Benedikterabtei zu Fontenelle deutet (wie die spätern Cistercienserstiftungen von Chiaravalle und Morimondo auf ihre französischen Vorgängerinnen zu Clairvaux und Morimond). So die Anlage des Baues, der mit seinen drei Absiden, mit seinem Turm über dem Chorquadrat, mit der Art seines durchaus sichtbaren Quadergemäuers und der Ornamentation seiner Würfelkapitelle auf burgundische Stiftungen des Ordens zurückweist (späterer Zeit gehört die durch Erhöhung des Daches bedingte Änderung der Fassade, wie der dem 16. Jahrhundert angehörende Portikus an der linken Langseite). So endlich das Vorhandensein eines Grabmals mit einer weiblichen, durch Lilienkronreif und Aureole ausgezeichneten Gestalt auf dem Sarkophagdeckel, in dem eine irrtümliche Tradition Theutberga, die 856 an König Lothar II von Lothringen vermählte, aber von ihm bald verstoßene Tochter des Grafen von St. Maurice sehen wollte, von der es jedoch feststeht, daß sie zu Metz begraben wurde. (Der Sarkophag wurde erst auf Geheiß des hl. Karl Borromeus aus der Kirche unter den Portikus des ihr benachbarten Klosterhofs übertragen.) Die hier Ruhende scheint vielmehr eine auch aus königlich lothringischem Blute entstammte, um dritthalb Jahrhunderte jüngere Nachfahrin gleichen Namens jener verstoßenen Theutberga gewesen zu sein, die sich durch Dotierung der neugegründeten Abtei, vielleicht selbst als ihre Äbtissin (es ist ein Beispiel für einen solchen Fall, wo ein Mönchkloster der Cluniacenser von einer Äbtissin regiert wurde, urkundlich bezeugt) den Vorzug erwarb, innerhalb der Mauern der neuen Stiftung ihre letzte Ruhestätte zu finden. Was aber die Grabstatue anlangt, so ist Santambrogio geneigt, für sie einen französischen Meißel in Anspruch zu nehmen, da sie weitaus alles übertrifft, was zu Beginn des 12. Jahrhunderts von der dazumal noch in den Windeln liegenden italienischen Bildnerei produziert wurde; oder aber — wenn man für sie einheimischen Ursprung annehmen wollte — müßte man ihre Entstehung nicht vor den Beginn

des 13. Jahrhunderts setzen. Da dem Aufsatz unsres Verfassers leider keine Reproduktion des bisher völlig unbekannten Bildwerkes beigeschlossen ist, läßt sich über die Berechtigung der einen oder der andern dieser Hypothesen nicht einmal eine annähernde Ansicht äußern.

Auch das Mailänder Tagblatt Lega lombarda enthält in seinem 1905er Jahrgang mehrere unsern Gegenstandskreis berührende Mitteilungen Santambrogios. In der ersten (vom 16. Juli) weist der Verfasser nach, daß neun ursprünglich für den Ausbau der von Bramante begonnenen Canonica an S. Ambrogio bestimmte Säulen und Kapitelle, von deren Existenz an Ort und Stelle urkundliche Zeugnisse aus der Mitte des 16. Jahrhunderts existieren, bald darauf an Girol. Talenti di Fiorenza verkauft wurden, der sie zum Neubau seines Palastes verwandte, und daß sie noch heute an dem (vermauerten) Arkadenhof des Hauses in Via Giuseppe Verdi No. 4, dem einzigen Überrest des Palazzo Talenti, vorhanden sind.

Ein zweiter Artikel (vom 8. August 1905) macht uns mit dem Oratorium der Annunziata in Cislago (bei Tradate) bekannt, einem Bau aus der Mitte des Quatrocento, der im Äußeren noch die für die lombardische Spätgotik charakteristische Terrakottaornamentation an Gesimsen und Fenstern bewahrt hat, während das Innere einer Renovierung des 18. Jahrhunderts zum Opfer gefallen ist. Derselbe Ort bewahrt auch noch — freilich ebenfalls zumeist in einer Wiederherstellung aus dem genannten Jahrhundert — das alte Kastell, das einem Nebenzweige der Visconti gehörte, ehe es bei seinem Erlöschen 1712 an die Castelbarco fiel.

In einem dritten Artikel (vom 26. August) weist Santambrogio nach, daß das große Visconti-Sforzawappen im Hofe des Musoo Correr zu Venedig, das seiner Inschrift zufolge von einem durch Giovangaleozzo Sforza errichteten und zu Ehren seiner Mutter „Bianca“ genannten Festungsbau herrührt, einst ein Fort geschmückt habe, das Galeozzo an das alte visconteische Kastell von Cremona 1481 anbaute. Als 1499 Cremona von der Republik Venedig in Besitz genommen wurde (die es zehn Jahre hindurch behauptete), ließ der venezianische Prokurator Melchior Trevisan das Wappen nach Venedig überführen und sein Enkel Domenico es im Hofe seines Palastes an der Guidecca einmauern, woher es 1875 ins Museo Correo gelangte.

Ein folgender Beitrag (8. Oktober 1905) beschäftigt sich mit der Marmorbüste eines Kardinals, die sich am Treppenaufgang zur Sakristei von S. Alessandro zu Mailand aufgestellt findet und bisher der Aufmerksamkeit der Kunstfreunde entgangen ist. Ihr Stil weist sie der

zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu. Der Umstand, daß sich in Nachbarschaft der Büste am Treppenpodest ein Überrest des Grabmals eingemauert findet, das der Rechtsgelehrte Andrea Alciato um 1550 seinen Eltern errichten ließ und das bei der Niederlegung der alten Kirche und dem 1602 begonnenen Neubau der jetzigen zugrunde ging, legt die Vermutung nahe, daß die Marmorbüste ebenfalls aus der der Familie Alciati gehörigen Kapelle der Kirche stamme und den Kardinal Francesco, Erzbischof von Mailand und Enkel Andreas († 1580) darstelle. Diese Annahme findet Bestätigung in der Ähnlichkeit der Büste mit dem Porträtmedaillon des Kardinals auf seinem in der Vorhalle von S. Maria degli Angeli zu Rom befindlichen Grabmal.

Napoli Nobilissima, Bd. XIV, 1905 bringt die folgenden Beiträge:

G. Bacile bespricht die Stadtmauern und das Kastell von Otranto; das letztere wurde auf den Ruinen des von Friedrich II. gegründeten durch die spanischen Vizekönige erbaut, während die Stadtmauern nach der Vertreibung der Türken von Ferdinand I. wieder errichtet wurden. Eine Zeichnung in den Ufficien gibt ihre Anlage.

E. Bernich schildert den Kreuzgang des Klosters von Piedigrotta. Alfons I. überwies die alte Kirche den lateranensischen Chorherren, die in der zweiten Hälfte des Quattrocento das zu ihr gehörige Hospital zu einem umfänglichen Kloster umwandelten; ihnen verdankt auch der prächtige Renaissancekreuzgang seine Entstehung, den leider spätere stilwidrige Restaurationen entstellt haben.

L. Salazar beschreibt die Kirche S. Antonio Abbate, die seit 1313 bestand, im Verein mit dem benachbarten Hospital für die vom hl. Feuer (fuoco sacro) Besessenen. Wenige Reste der ursprünglichen Anlage sind nur noch seit der 1769 vorgenommenen Restaurierung erhalten.

G. Bacile gibt die Geschichte des Kastells von Copertino, welches auf den Trümmern eines älteren Baues, wovon bloß der Turm übrig blieb, 1540 durch Alf. Castriota erbaut wurde.

B. Croce macht in einem Artikel die Resultate des Berichtes von O. Haseloff über die Kaisergräber im Dom zu Andria bekannt, indem er darauf hinweist, daß sie damit übereinstimmen, was E. Bernich schon vorher darüber geurteilt hatte.

F. Laccetti macht uns mit den Baudenkmälern von Vasto bekannt: dem Portal von S. Pietro vom Ende des 12. Jahrhunderts, der Fassade des Doms, dem Kloster S. Agostino, der Kirche S. Maria del Val, die aus wiederholten Restaurationen noch Teile ihrer ursprünglichen Anlage aus dem 12. Jahrhundert gerettet hat. Sie bewahrt auch ein reiches Tabernakel von 1445.

E. Bernich bespricht das Grabmal Giovanellos de Cuncto in der Kapelle S. Onofrio der Kirche S. Maria delle grazie zu Neapel, beides Werke des Giovantomaso Malvito. Alles was der Verfasser ausführt, haben lange vor ihm schon B. Capasso und G. Filangieri klargestellt.

L. Serra in seinem Artikel „Due scultori fiorentini del 400 a Napoli“ spricht über die Arbeiten A. Rossellinos und B. Majanos für Neapel und ihren Einfluß auf die Entwicklung der Skulptur des Cinquecento daselbst. An Tatsächlichem erfahren wir dabei nichts Neues.

In der Rassegna Pugliese für 1905 gibt G. B. Guarini die Übersetzung des Berichtes O. Haseloffs über die Sarkophage der Hohenstaufischen Kaiserinnen im Dom zu Andria und C. Capuano beschreibt das unter dem Namen „Grab des Rotari“ gehende Denkmal, das sich in der Nähe der Kirche S. Michele auf Montesantangelo befindet. Es hat nichts mit dem genannten Longobardenkönig, der in Monza begraben liegt, zu schaffen, ist im Gegenteil erst in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden.

Im Giornale storico e letterario della Liguria für 1905 macht Ubaldo Mazzini Mitteilung über zwei Majolikaaltäre von Benedetto Buglioni (Alcune opere di Ben. Buglioni in Lunigiana, pag. 322—336). Der erste derselben ist noch heute in Überresten im Dom S. Francesco zu Massa Carrara, für welche Kirche er gearbeitet wurde, vorhanden (wo er jüngst in der Capp. del Sacramento Aufstellung gefunden hat). Schon Campori (Memorie degli artisti di Carrara, Modena 1873 pag. 287) hatte die darauf bezügliche Zahlungsbestätigung Buglionis vom 8. November 1508 veröffentlicht, auch Milanesi (Vasari II, 185 nota) das Vorhandensein des Werkes erwähnt; nun gibt uns Mazzini in Begleitung einer Reproduktion dessen genauere Würdigung. Seine Fragmente bestehen in den rechts und links von dem in der Wiege (?) liegenden Christkinde knienden Gestalten Mariä und Josefs und einem singenden Chor von vier Engeln (Halbfiguren) darüber. In der Madonna ist Buglione, gleich wie in der Portallunette der Badia von Florenz, noch viel mehr Andrea della Robbia verwandt, als in der um drei Jahre späteren Sopraporta am Ceppo zu Pistoja. Von dem zweiten Altar, den Buglione in seiner Quittung als für S. Francesco ausgeführt erwähnt, ist heute jede Spur verloren. Dagegen glaubt Mazzini unserm Meister eine große (2 auf 2½ m) Ancona zuteilen zu sollen, die sich in der Kirche von Antona, einem Flecken vier Miglien nordöstlich von Massa gelegen, befindet. Ihre Figuren (wie auch die zu S. Francesco) sind — mit einzelnen Ausnahmen — polychrom. Die Lunette zeigt ein Presepio; in der architektonisch reich umrahmten

Haupttafel sehen wir die Madonna in trono umgeben von den hl. Franz (?), Geminian, Petrus und Johannes dem Täufer, in der Predella die Verkündigung zwischenzwei Szenen aus des Legende des hl. Geminian (des Patrons der Kirche von Antona). Der Stil des Werkes schließt die Autorschaft der Robbiaschule aus; manche Charakteristika deuten dagegen auf diejenige Ben. Bugliones (so hat die Haarbehandlung der Madonna größte Ähnlichkeit mit jener der Samaritanerin am Lavabo zu S. Pietro in Perugia, der Typus des jugendlichen Täufers ist mit dem der Lunette von Ognisanti zu Florenz identisch, die beiden mit der Krone über der Madonna schwebenden Engel sind denen in der Auferstehung in S. Francesco zu Pistoja fast kongruent).

Im Archivio della Società romana di storia patria (1905) findet sich ein auf archivalischen Funden beruhender Artikel von Pietro Fedele, worin von kostbaren Arbeiten der Goldschmiedekunst berichtet wird, die Caradosso in Rom für Vanozza, die Mutter Cesare und Lucrezia Borgias ausgeführt hat. Wir haben darüber ausführlich schon früher berichtet (Repertorium XXX, 286).

Der Jahrgang 1905 des Bulletino Senese di storia patria beginnt mit dem Abdruck der Rede, die P. Rossi bei der Schlußfeier der Ausstellung alter Kunstwerke am 30. Oktober 1904 über Jacopo della Quercia hielt. Es ist ein warmes Elogium des großen Meisters, woraus wir indes nichts Neues erfahren.

Von wesentlich anderer Bedeutung ist die eindringende Studie des Olivetanermönches P. Lugano über seinen berühmten Ordensbruder Fra Giovanni da Verona (Fra G. da V. maestro d'intaglio e di tarsia e la sua scuola, pag. 135—228). Nach einigen einleitenden Seiten über die Bedeutung des 1319 von Bern. Tolomei aus Siena gestifteten Olivetanerordens für den Betrieb der verschiedenen Kunstzweige, namentlich der Miniaturmalerei (worüber die Forschungen unsres Verfassers unter dem Titel: Memorie dei più antichi Miniatori e Calligrafi Olivetani, Firenze 1903 schon früher interessante neue Daten beigebracht haben) stellt er im zweiten Kapitel die biographischen Nachrichten über seinen Helden zusammen. Entgegen den dafür seither angenommenen Daten (s. Vasari V, 336) wird seine Geburt für die Jahre 1457 oder 1458, sein Tod zwischen Mai 1525 und Mai 1526 bestimmt. Sodann stellt Lugano aus den Personalregistern des Ordens (Familiarum Tabula) die jedesmaligen Aufenthalte Fra Giovannis in den verschiedenen Klöstern des eigenen sowie des Benediktinerordens zusammen. Da diese Aufenthalte — mit wenigen Ausnahmen — die Folge von künstlerischen Aufträgen

waren, so ist mit dieser Aufstellung zugleich die Chronologie der Arbeiten des Meisters festgelegt. Sie berichtigt in wesentlichen Punkten die biographische Skizze Milanesis (Vasari V, 336 ff.). Von den Meßbüchern, die Fra Giovanni 1517—1518 für die Abtei von Villanova im Gebiete von Lodi mit Miniaturen schmückte, hat sich eines dort noch erhalten (hiernach berichtigt sich das Vasari V, 337 Gesagte). Es ist dies die einzige Arbeit dieser Art von Fra Giovanni, wovon wir Kunde haben. Über zwei Architekturwerke desselben, den Campanile von S. Maria in Organo zu Verona, 1495 beg. (voll. 1535) und den Bibliotheksaal im Kloster Monteoliveto im Sienesischen (1512) erhalten wir zuerst authentische, auf chronikalische Quellen basierte Nachricht. Dieselben rühmen ihn auch als Bronze- und Marmorbildner (scientia architectonica et metallicis formandis ac marmoreis cavandis figuris mirum in modum praestabat). Daraufhin teilt ihm unser Verfasser die Marmorstatue der Madonna in trono im Klosterhof von Monteoliveto v. J. 1490 zu (Fot. Lombardi 1544), darin dem Vorgang von Micheli, Brogi, Perego, Magni folgend (während andre die Hand B. da Majanos in ihr erkennen wollen); außerdem sieht er auch im Portal des Vescovado zu Verona v. J. 1502 sein Werk, und nicht dasjenige Fra Giocondos (dem man es sonst auch zuschreibt), da dieser 1497—1506 in Frankreich weilte. Doch sind beide Zuteilungen nur hypothetisch. Endlich werden die bekannten Holzschnitz- und Intarsiaarbeiten des Frate ausführlich behandelt und ihre Entstehung festgestellt. In einem Anhange hat unser Verfasser das biographische Verzeichnis sämtlicher Olivetanermönche, die sich mit Arbeiten gleicher Art befaßt haben, für die Zeit von 1460—1549 aus den Mitgliederverzeichnissen des Ordens zusammengetragen.

Als Organ der neugegründeten Società degli Amici dei Monumenti in Siena erscheint seit 1905 die Rassegna d'Arte Senese, in deren uns bisher zu Gesicht gekommenem Hefte wir folgende Beiträge finden: A. Canestrelli berichtet über die Kirche S. Leonardo zu Montefollonico, V. Lusini bespricht die Fassade des Sieneser Doms und ihre Skulpturen. C. Manucci beschreibt die Kathedrale von Pienza und den Pal. Piccolomini daselbst, und die Redaktion der Zeitschrift regt den Gedanken der Restaurierung der Fassade des Hospitals della Scala an.

In der gleichfalls neu gegründeten Miscellanea d'erudizione pisana (1905), die sich die Veröffentlichung urkundlicher Belege aus den pisaner Archiven zum Ziele setzt, bringt P. Pecchiai drei bisher unbekannte Dokumente über Giovanni Pisano aus dem Jahr 1295. Es ist denselben zu entnehmen, daß der Meister in diesem Jahre am Baptisterium arbeitete.

Da die Opera ihm seinen Gehalt von 45 Lire wegen Mangel an disponiblen Fonds nicht bezahlen konnte, überwies sie ihm ein Stück Land im Serchiotal als Eigentum. — Der gleiche Verfasser publiziert einen Notariatsakt vom 15. März 1298 über die Lotungen, die Giovanni Pisano im Verein mit zwei anderen Meistern am schiefen Turm vornahm, um dessen Gleichgewichtszustand festzulegen, auf daß in der Folge ein sicherer Anhalt zur Konstatierung dessen gegeben sei, ob eine Senkung zuungunsten der Stabilität des Bauwerks stattgefunden habe. Auch die von S. Barsotti mitgeteilten drei Urkunden beziehen sich auf Giovanni Pisano. Die erste vom 6. Juli 1295 ist eine Bestätigung über eine von ihm erhaltene Zahlung (wofür sie erfolgte, bleibt unbestimmt); die zweite vom 13. Februar 1299 ist ein Notariatsakt über den Verkauf von unbeweglichem Eigentum zugunsten Giovannis; die dritte endlich vom 1. März 1303 gibt den Vertrag zwischen ihm und Mona Parda, der Witwe Meisters Simon von Siena, wodurch sie ihren Sohn Andrea zu Giovanni für sechs Jahre in die Lehre gibt »ad murandum, intaglandum et alia facere que circa dictam artem fuerint facienda«. Es ist dies offenbar derselbe Lehrling, der in den Büchern der Dombauverwaltung von 1303 und den folgenden Jahren als »Andreuccius famulus magistri Johannis« vorkommt, und in dem Ciampi (und nach ihm auch Supino, Arte Pisana, Firenze 1904 pag. 152 u. 214) Andrea Pisano hat erkennen wollen. Da dieser der Sohn Ugolinos aus Pontedera war, so ist seine Identifikation mit unserm Andrea di Simone von Siena ausgeschlossen, und es ist auch das auf Grund dieser Indentifizierung angenommene Geburtsdatum vonca. 1290 gegenüber dem früher vermuteten (1273) nicht mehr aufrechtzuhalten.

Das Emporium bringt in seiner Nummer vom Juli 1905 einen Artikel von C. Airaghi über Giov. Gonnelli gen. il cieco da Gambassi (geb. 1610) — den letzten, seicentistischen Ausläufer der Robbiaschule, insofern er mit Vorliebe die zuerst von Giovanni della Robbia aufgebrachten Pietàgruppen bildet. Allerdings besteht ein Kardinalunterschied zwischen den Arbeiten der Robbiaschule und denen Gambassis darin, daß die Tongruppen des letzteren nur bemalt sind und der Glasur stets entbehren; aber in der Konzeption kennzeichnen sie sich wie auch die Altarwerke Gonnellis deutlich als von den Produktionen der Robbiaschule beeinflußt. Was wir von unserem Meister wissen, verdanken wir der kurzen Biographie, die Baldinucci, sein Zeitgenosse und persönlicher Bekannter, über ihn aufgezeichnet hat. Leider spricht er mehr über die Schicksale als über die Werke des Meisters. So ist man denn für die Aufstellung ihrer Liste bloß auf die Tradition angewiesen. Airaghi gibt als solche an: ein Basrelief des Presepio mit Lunette und Predella in

S. Maria Assunta zu Casole; vielfigurige Pietà in natürlicher Größe in der Compagnia di Croce zu Colle di Val d'Elsa; eine zweite Pietà ähnlicher Komposition in der Osservanza bei Siena; Altartafel der Madonna in trono mit vier Heiligen im Museum der Kathedrale zu Empoli; 7 Tonbildwerke in den Kapellen des Eremo di S. Vivaldo (bei S. Miniato al Tedesco) darunter eine Pietà, eine vielfigurige Ausgießung des hl. Geistes, eine Himmelfahrt Christi u. a. m. Nur zweifelnd führt Airaghi die Büste des hl. Bartolus im Pal. comunale von S. Gimignano und eine zweite über der Seitentür von S. Egidio, sowie die Statuen der hl. Hieronymus und Franz in S. Girolamo zu Vellosoli als Arbeiten Gonnellis an. Dagegen können wir seine Liste mit einer Grablegung in S. Giovanni in Sugana (bei S. Casciano) und einer Pietà (Maria mit der Leiche Christi im Schoße) in S. Giovanni in Valdarno, sowie mit der Statue des hl. Stefanus im Chor von S. Stefano al ponte zu Florenz (vom Baldinucci angeführt) vermehren. Die ihm neuerdings zugeschriebene Pietà im South Kensington Museum, aus einer Privatkapelle in Siena stammend (Fot. Lombardi 1136) halten wir für eine sienesische Arbeit vom Beginn des Cinquecento.

Im gleichen Heft des Emporium findet sich ein reichillustrierter Artikel von P. d'Achiardi über den in jüngster Zeit gut restaurierten Pal. Vitelleschi zu Corneto, die Gründung des kriegskundigen Kardinals Papst Eugens IV. († 1440). Jüngst in den Besitz der Stadtgemeinde übergegangen, wurde er durch die von Staatswegen durchgeführte Restauration vor dem drohenden Untergang bewahrt. Über die Wiederherstellungsarbeiten hat A. Avena im Februarheft 1905 der Rivista d'Italia eingehend berichtet.

Im Septemberheft der gleichen Zeitschrift gibt L. Marinelli, Oberstleutnant im Geniekorps, eine Studie über das Kastell von Imola, eine der berühmtesten Festungen des Mittelalters, die schon im Trecento die Angriffe Bernabò Viscontis (1351) und des Condottieren John Hawkwood (1376) siegreich abwies, später (1424) allerdings in den Besitz Filippo Maria Viscontis geriet, der ihr durch seinen Kriegsingenieur Danesio de Mayneri ihre heutige Gestalt geben ließ. In der Folge erwarb sie Sixtus IV von den Sforza um 40000 Dukaten und schenkte sie samt Imola und Forli seinem Nepoten Girolamo Riario, dessen heldenmütige Witwe sie 1499 an Cesare Borgia verlor. Zahlreiche Skizzen des Bauwerks und Illustrationen, die sich auf Caterina Sforza Riario beziehen, erhöhen das Interesse des Artikels. Das gleiche Heft bringt eine Reproduktion der kürzlich aus sieneser Privatbesitz für das Museo Nazionale von Florenz erworbenen Holzskulptur einer Sibylle (nicht Madonna, wie die Beischrift sagt!) eines charakteristischen

Werkes der sienesischen Bildnerei von der Wende des Trecento zum Quattrocento.

Im Oktoberheft endlich gibt G. Mezzanotte einen ausführlichen reichillustrierten Bericht über die auf der Ausstellung von Chieti vorgeführten Werke der abbruzzesischen Kunst. In den Bereich unseres Berichtes gehören davon vor allem die Goldschmiedearbeiten der abruzzesischen Künstler des Quattrocento, der Niccolò da Guardiagrele, Niccolò Pizzulo, Ciccarello di Francesco u. a. m., die in selten reicher Auswahl in ihren schönsten Produktionen vorgeführt waren (vgl. weiter oben zu L'Arte pag. 135 und 441). Es gehören dazu ferner mehrere Holzskulpturen: eine Madonna aus S. Demetrio zu Vestini aus romanischer Zeit, eine hl. Catharina, in ihrem Stil den Engelgestalten an den Grabmälern Tinos da Camaino nahestehend, eine sitzende Madonna (das Kind auf ihrem Schoße fehlt) aus S. Maria Mater Domini in Chieti, ein ausdrucksvolles Werk des reifen Quattrocento, endlich ein hl. Sebastian aus der Chiesa del Soccorso zu Aquila, eine Arbeit Silvestro Ariscolas vom Jahre 1478 (s. über den Meister unsere Notiz im Repertorium XVIII, 59). Die von den hervorragendsten Stücken der Ausstellung durch Ing. Gargiolli, den Vorstand der photographischen Anstalt des italienischen Unterrichtsministeriums angefertigten vorzüglichen Reproduktionen vermitteln nunmehr in erwünschter Weise die Kenntnis dieser bisher nur wenig bekannten Schätze.

In Arte italiana decorative e industriale für 1905 gibt G. Carotti (L'arco di Alfonso d'Aragona e di Ferrante I in Napoli p. 11 und p. 18), als Erläuterung der seinem Artikel beigegebenen Illustrationen eine kurze Rekapitulation der Geschichte des Baues auf Grund der bisher darüber veröffentlichten Forschungen.

A. Luxore (Le opere di Perin del Vaga e di Gian Bologna in Genova pp. 13) reproduziert in Begleitung eines erläuternden Textes in vortrefflichen Lichtdrucken einige der Bildwerke Giov.'s da Bologna, die er im Auftrage des Dogen Grimaldi für die Familienkapelle in S. Francesco di Castelletto ausführte und die nach der Niederlegung der Kirche in die Räume der Universität gelangten.

A. Melani (Ornamenti architettonici in Roma dal sec. XVI. al XVIII., pp. 41 und 50) bildet eine Anzahl der an Palästen und Kirchen Roms vorhandenen prachtvollen Wappenschilder, Tabernakel, Nischen, Fenster und Thürumrahmungen ab.

E. Fornoni (Il vecchio Palazzo dei Grataroli ora Maffeis a Bergamo, p. 53) gibt Aufnahmen dieses 1515 erbauten in seinen Details, namentlich denen des doppelgeschossigen Säulenhofes mit feinstem Geschmack ausgestatteten Hauses.

G. Carocci (Or S. Michele pag. 57, 74, 81) begleitet die Reproduktionen des berühmten Florentiner Stadtheiligtums mit einer zusammenfassenden Geschichte seines Baues und seiner Ausschmückung.

D. Santambrogio (Gli stalli del coro nella basilica di S. Ambrogio a Milano p. 68 und 72) reproduziert im wesentlichen seinen in der Zeitschrift „Il Politecnico“ veröffentlichten Artikel (s. weiter oben), unter Beigabe einiger bildlichen Darstellungen.

G. Tesorone (Due antichi pavimenti di majolica nella chiesa di S. Anna dei Lombardi in Napoli p. 90) weist nach, daß die Majolikafußböden der Kapellen Mastrogiudici und Sangro in Monteoliveto erst aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts herrühren.

A. Annoni (Il monastero di S. Benedetto in Polirone pag. 99) gibt eine kurze Übersicht der Geschichte des Baudenkmals nach dem Buche Bellodis (Mantua 1905) und reproduziert das reiche Chorgestühl, wie das Wandgeschränk der Sakristei, letzteres eine Arbeit von Giov. Piantavigna aus Brescia, um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden.

Salv. Ferraro, La colonna del cereo pasquale di Gaeta, Napoli 1905, pag. 113, gibt eine genaue Beschreibung und Abbildung der 48 Reliefs an der berühmten Osterkerzensäule, deren eine Hälfte dem Leben Jesu, die andere dem des Märtyrers Erasmus, des Patrons der Kathedrale von Gaeta entnommen sind. Der Verfasser setzt das Werk an das Ende des 13. Jahrhunderts. Inschriftlich beglaubigt ist die Wiederherstellung des Glockenturms im Jahre 1279; damals — so nimmt Ferraro an — könnten auch an der Kathedrale selbst Arbeiten vorgenommen worden und bei dieser Gelegenheit die Osterkerzensäule entstanden sein. Seither wurde sie immer schon dem Beginn des Ducento zugewiesen. Ihr Künstler war allem nach ein bescheidener Werkmann aus Campanien. Ferraro weist ferner nach, wie er sich in der Komposition der einzelnen Szenen genau an die von Joh. Coniulo aus Gaeta (Mönch zu Montecassino, der 1118 als Gelasius II. den päpstlichen Thron bestieg) verfaßte Legende des hl. Erasmus gehalten habe. Nebenbei bemerkt hat unser Verfasser das Glück gehabt, den Originalkodex der Legende aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts in der Bibliothek von Montecassino aufzufinden. Bisher war er nur aus einer im 18. Jahrhundert gedruckten Edition von Cost. Caetani bekannt gewesen.

Raff. Foglietti, La Loggia dei Mercanti in Macerata, Macerata 1905 pag. 20 gibt die urkundliche Geschichte der Erbauung jener Loggia durch Giul. da Majano, die wir im Jahrbuch der K. pr. Kunstsammlungen 1905 Heft 1 auf Grund der uns vom Verfasser zur Verfügung gestellten dokumentarischen Zeugnisse dargestellt haben. Er berichtigt dabei ein

Versehen, das uns dabei unterlief: Der Oberstock der Loggia wurde schon 1505 erbaut und nicht erst 1581 durch Lattanzio Ventura. Er wurde berufen, um den Entwurf eines ähnlichen Baues zu geben, der am Pal. dello Studio (an der Stelle des heutigen Comunalpalastes gelegen) ausgeführt wurde.

V. E. Aleandri, Il duomo antico di Sanseverino Marche, Sanseverino 1905 pp. 39, gibt die Geschichte des im 10. Jahrhundert gegründeten, seither wiederholt umgebauten und um Mitte des vorigen Jahrhunderts wegen Baufälligkeit verlassenen Denkmals, das in den letzten Jahren wiederhergestellt und dem Kult zurückgegeben wurde. Von den Kunstwerken, die es einst schmückten, hat sich kaum mehr als das Chorgestühl erhalten, von D. Indivini (dem Schöpfer des Gestühls der Unterkirche zu Assisi) Ende des Quattrocento gearbeitet.

M. A. Raymondi, La Badia di Valvisciola, Velletri 1905 gibt die Geschichte der 1240 gegründeten berühmten Cistercienserabtei, bei Ninfa in den Sabinerbergen gelegen, bis auf ihre jüngste Wiederherstellung in unsern Tagen.

G. Capitò, Brunellesco e la cupola di S. Maria del Fiore, Milano 1905 pp. 35, behandelt die Riesenschöpfung Br.'s vom geschichtlichen und technischen Standpunkte, wobei er nicht über die Resultate Nardinis und Durm's hinausgelangt. Auch er sieht das Verdienst Br.'s darin, daß er einen schon im romanischen Stil gegebenen konstruktiven Baugedanken für die ungeheuern Verhältnisse des florentiner Baues anzuwenden bzw. zu entwickeln wagte.

G. Tomassetti, Il palazzo Vidoni in Roma, Roma 1905, gibt eine dankenswerte historische Monographie des nach Raffaels Entwurf erbauten Palastes, der leider bei den Regulierungsarbeiten der letzten Dezennien seine ursprüngliche harmonische Gestalt eingebüßt hat.

Das Jahrbuch der K. preuß. Kunstsammlungen, Bd. XXVI 1905, bringt diesmal an Beiträgen, die unsern Gegenstandskreis betreffen, nur des Berichterstatters Artikel: Giuliano da Majano in Macerata (S. 40—46). Es wird darin zuerst die sog. Loggia dei Mercanti auf dem Hauptplatz der Stadt als ein nach dem Entwurf des genannten Florentiners erbautes Denkmal erwiesen, das leider in der Folge durch Aufsetzen eines zweiten Stockwerkes verunstaltet ward (s. hierüber indes weiter oben das zu Raff. Fogliettis Publikation Ausgeführte).

Die Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XVI 1905, enthält einen Artikel von W. Rolfs über: Sigilgaita und die Flachbilder der Kanzel von Ravello (S. 93—98). Nach der darin entwickelten Ansicht des Verfassers wäre die bekannte Büste ein symbolisches Bildnis der Stadt

Ravello, die beiden Porträtreliefs unter dem Türbogen aber die Bildnisse Niccolo Ruffolos und seiner Gemahlin Sigilgaita.

W. Bode, Neue Forschungen über italienische Renaissancebronzen (S. 122—126), bespricht die neuen Kataloge der Bronzen des Louvre von G. Migeon und derjenigen des Kaiser-Friedrichs-Museums von Bode selbst.

F. Hermanin (S. 192—194) gibt einen illustrierten Bericht über die jüngst durchgeführte Restaurierung des päpstlichen Palastes mit seiner malerischen Loggia zu Viterbo.

In der Berliner Zeitschrift für Bauwesen, Bd. LV, 1905, finden wir eine eingehende Studie A. Zellers über die Schlösser von Bellinzona (S. 439—468). Der Verfasser gibt zuerst das Geschichtliche nach den Forschungen von E. Motta und R. Rahn, bespricht dann die Gesamtanlage der drei Schlösser und die wichtigsten Details ihrer Bauweise und beschreibt schließlich das Castello Grande, Cast. Corbaro und Cast. Montebelio, welch letzteres jüngst sehr sachgemäß zum Kantonalarchiv ausgebaut wurde.

J. Groeschel, S. Maria della Roccelletta (S. 625—644) verteidigt seine Datierung des Baues gegen die Einwendungen Strzygowskis und Priess' (s. Repertorium XXVIII, 274 und 284, XXIX, 64), worauf beide Autoren nochmals erwidern und zum Schluß Groeschel darauf seine Bemerkungen macht. Jede der Parteien beharrt betreffs ihrer Datierung des Denkmals bei ihrer Ansicht.

Im XII. Band (1905) der Monuments et Mémoires de la Fondation Piot macht Gaston Migeon zwei Neuerwerbungen des Louvre bekannt. Die eine ist ein Bronzefigürchen, seinem Stil und der Qualität der Patina nach aus den ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts und wahrscheinlich aus Florenz stammend. Es stellt einen Opferknaben oder einen Hauslaren dar, u. z. in fast natürlicher Wiedergabe einer antiken Bronze des Neapler Museums (S. Reinach, Répertoire I, 495). — Das zweite Stück ist eine feinziselierte Silberplakette, eine Doublette des bisher als Unikum betrachteten Exemplars in Bronze der Sammlung Ch. Dreyfus. Die Darstellung zeigt im Vordergrund ein Wunder Christi in Gegenwart der 12 Apostel, im Hintergrund aber den fast ganz gleichen Renaissancetempel, dem wir auch auf dem Revers der 1462 datierten Medaille Pietros da Milano mit dem Doppelbildnis Königs René und seiner Gemahlin Jeanne von Laval begegnen, nur daß hier statt des Wunders Christi der König umgeben von seinen Höflingen dargestellt ist. Müntz und Dreyfus haben die Plakette für Caradosso in Anspruch genommen, während E. Molinier (Les Plaquettes, Paris 1886 t. I page 66) sie Pietro da Milano zuteilt. Dem widerspricht aber der Stil der figürlichen Komposition: sie ist von

den Tapetenkartons Raffaels offenbar beeinflußt, gehört also schon in den Beginn des Cinquecento. Migeon nimmt an, die ungemein fein durch ziselierte Silberplakette sei bestimmt gewesen, einen Überzug von transluzidem Email aufzunehmen und in eine kostbare Umrahmung von Gold gefaßt zu werden.

Die Gazette des beaux arts für 1905 bringt eine Folge von drei umfangreicheren Artikeln aus der Feder Emile Bertauxs über „Les artistes français au service des rois angevins de Naples". Der erste handelt von den französischen Goldschmieden und ihren Arbeiten, auf Grund der urkundlichen Quellen der süditalienischen Archive. Schon unter Karl II. von Anjou begegnen eine Reihe von Meistern französischer Abkunft, und von einer bedeutenden Schenkung des Königs aus den Jahren 1296—1298 an die Kirche S. Niccolo zu Bari hat sich im Schatz derselben nur noch ein Reliquienkreuz aus Goldbronze mit limousiner Emailschildern geschmückt erhalten. Auch das Hauptreliquiar des hl. Januarius im Dom zu Neapel ist eine Gabe Karls II., ausgeführt 1304—1306 durch einen seiner Goldschmiede, deren Namen uns Bertaux angibt (die Marmorbüste des Heiligen in der Solfatarakirche zu Puzzuoli ist eine Kopie der neapler Büste aus dem 14. Jahrhundert). Als letzter der französischen Goldschmiede kommt unter Robert und Johanna ein Jacques de Saint-Omer vor (+ 1349.) Nach ihm nehmen florentiner, sieneser und einheimische Meister den Platz der Ausländer in königlichen Diensten ein. Ihr Werk sind zwei Armreliquiare, die um 1335 für die Kapelle im Castelnuovo ausgeführt wurden und nach mancherlei Schicksalen in die Sammlung Spitzer gelangten. Aus ihr kam das eine an einen unbekannten Besitzer, während das andre (des hl. Ludwig von Toulouse) durch Schenkung dem Louvre zufiel.

Der zweite Artikel bespricht die Bauten der Anjous. Was die kriegerischen betrifft, so konnten sie sich auf die Erhaltung und Erweiterung der durch Friedrich II. und Manfred errichteten Kastelle beschränken. So ließ schon Karl I. in dem Schloß von Melfi ein königliches „Palatium" errichten und ähnliche Bauten in Lucera, Bari, Barletta und Brindisi ausführen. Ganz gehört ihm die Errichtung des Castelnuovo zu Neapel (1279—1283). Unter den von Karl I. beschäftigten Architekten nimmt Pierre d'Angicourt aus Beauvais den ersten Posten ein; neben ihm finden wir Pierre de Chaulnes und Jean de Toul. Trotzdem erreicht das Vorbild französischer Schloßbauten in Süditalien nicht in den Bauten Karls I. seinen Kulminationsspunkt, sondern schon in denen seines Vorgängers, Friedrichs II.

Im dritten Artikel führt uns der Verfasser die Sakralbauten der Anjous vor. Nachdem das auf dem Schlachtfelde von Benevent ge-

gründete Kloster, wie es scheint, nicht über die ersten Anfänge gediehen war, stiftete Karl I. zur Erinnerung an seinen Sieg über Manfred die Abtei Realvalle bei Boscoreale, und als Ex-voto für den Sieg über Konradin bei Tagliacozzo in der Nähe dieses Ortes das Kloster S. Maria della vittoria. Auch die Architekten dieser Bauten waren Franzosen, sowie sie auch durch französische Cistercienser bevölkert wurden. Die wenigen Reste die sich von beiden bis in die Gegenwart erhalten haben, bezeugen, daß beide Kirchen durchaus der Abtei von Fossanova in ihrer Planentwicklung folgten. Erst unter Karl II. sodann entstand über den Gräbern Konradins und Friedrichs von Österreich das Karmeliterkloster zu Neapel. Dagegen erbaute Karl I. an der Stelle einer schon vor dem 10. Jahrhundert bestehenden Kirche in derselben Stadt das Franziskanerkloster S. Lorenzo, das auch erst von seinem Sohne 1300 vollendet ward. Nur der Chor mit Umgang und Kapellenkranz, ganz nach dem Vorbild der Kathedrale von Beauvais gestaltet, hat noch seine ursprüngliche Gestalt bewahrt, der Rest ist einer Restauration im Jahre 1639 zum Opfer gefallen. Über den Erbauer geben die Urkunden keinen Aufschluß.

C. v. Fabriczy.

Malerei.

Italienische Malerei des 15.—18. Jahrhunderdts. Jahresübersicht 1905[1]).

I. Allgemeines.

(Galerien und Privatsammlungen, Ausstellungen etc.)

1. Sal. Reinach, Esquisse d'une histoire de la collection Campana. Revue archéologique IVe série, t. V, S. 56, 208, 222 (III.—V. Artikel). S. 222 über Bilder, die an die Akademie kamen, S. 237 ff. Verzeichnis der Städte, wohin Bilder gesandt wurden (vgl. s. v. Raphael).

2. D. René Ancel, O. S. B. Les tableaux de la reine Christine de Suède. La vente au régent d'Orléans. Mélanges d'archéol. et d'histoire XXVe année, S. 221. Die Verhandlungen mit den Erben des Princ. Livio Odescalchi, der 1696 die Sammlung von Pompeo Azzolini gekauft hatte, in den Jahren 1715—1721; Mitteilungen aus Briefen von Crozat und Kardinal Gualterio. Im Anhang Liste der Bilder, die Don Livio Odescalchi außerdem erworben hatte (Raphael,

[1]) Unter Ausschluß des Trecento, der Lombardei und des Piemont, deren Bearbeitung Dr. Suida übernommen hat. Die Arbeit der Durchsicht der italienischen Zeitschriften ist mir durch Cav. Morpurgo und die ihm unterstellten Beamten der Florentiner Nazional-Bibliothek sehr erleichtert worden.

u. a. die zwei Heiligen jetzt in Dulwich, Tizian, Rubens, Tintoretto, Palma, Sarto etc.).

3. Felix Becker, Die Galerie Speck von Sternburg. Zschr. f. bild. Kunst, N. F., 40, S. 264. Bilder von Cima, Francia, Solario, Raphael — Johanna von Aragonien —, Caroto u. a. des 17. Jhts.

4. J. P. Richter, Das Wallace Museum in London. Ebendort, S. 221. Der »Perseus und Andromeda« sei nicht von Tizian (Original in Petersburg), Sarto, 18 Belottos, 9 Guardis, Cima (hl. Katharina).

5. Herbert Cook, La Collection de Sir Fred. Cook, Visconte de Monserrate, à Richmond. Les Arts No. 44, Août. Fra Filippo, hl. Bernhard und Michael (vgl. Brief Fra Filippos an Gio. de Medici 1457), Botticelli, Tintoretto, Tizian, Barbarj (Christuskopf), P. della Francesca (?), weibl. Porträt, Perugino, Rondani.

6. G. Bernardini, I dipinti di scuola italiana nel museo nazionale del Louvre. Rivista d'Italia, a. VIII, Dec., S. 994 [unkritisch].

7. Marcel Nicolle, Les récentes acquisitions du musée du Louvre, 1902/4. Ecoles d'Italie. Rev. de l'art ancien et moderne, XVIII, S. 185. Werkstatt des Fra Filippo (Boccati?), zwei Cassoni von Bartol. di Francesco, hl. Familie von Bronzino, das (lange verschollene) Guastavillani-Altarbild von Francia, zwei bellineske Porträts (das Porträt des Gio. Mellini mit sehr interessanter Rückseite), Bordone, Bonifazio, Tiepolo — aus den Sammlungen Bossy, Conte de Vandeuil, Mme. de Nolleval.

8. Gaston Migeon, La Collection Chabrière Arlès. Les Arts, No. 39, Mars, S. 8. Replik der »Mona Lisa« in Petersburg, desco da parto mit Hochzeitsszene, florent. 15. Jahrh. [sienesisch].

9. Gust. Frizzoni, Osservazioni critiche intorno ad alcuni quadri delle Gallerie degli Uffizi e Pitti. Rassegna d' arte V, 84. Über Pordenone und Bern. Licinio, Bacchiacca, Vasari-Schule, Spagna, Botticini.

10. G. Bernardini, Le Gallerie dei quadri di Rovigo, Treviso, Udine. Bollettino Uffiziale del Ministero d. publica istruzione, a. XXXII, Vol. I, Supplem. al No. 12 (23 marzo).

11. Art. Jahn Rusconi, Les collections particulières d' Italie. II. Rev. de l' art ancien et moderne XVIII, S. 281. Die Sammlungen Colonna und Albani in Rom (Tura, Vivarini, Cotignola, Alunno, Signorelli (?), Perugino).

12. Ad. Venturi, La quadreria Sterbini in Roma. L' Arte VIII, S. 422. Sano di Pietro, Matteo di Giovanni u. a. Sienesen, Credi, Bacchiacca, Zaganelli, Dosso.

13. G. Carotti, Una nuova raccolta di opere d'arte. L'Arte VIII, S. 49. Mailand, Signori Grandi: Moretto, Previtali etc.

14. Th. von Frimmel, Aus der Sammlung Todesco. Blätter f. Gemäldekunde, I, Heft 8, Januar, S. 148. Tintoretto, Porträt eines Nobile; Tizian, Paul III (Kopie nach Neapel); Veronese, R. Marconi, bellineskes Bild; angeblicher Correggio, Otiositas, Kopie nach G. Reni.

15. Trésors d'arts en Russie, V, Heft 1: Grand Palais de Pavlovsk, G. Reni; Heft 3: Bilder der Grafen Bloudoff: Francia, florent. Schulbilder, Santa Croce, Garofalo, Bissolo; Heft 5: ebendort, Predella von Palmezzano u. hl. Familie (beide als vlämische Schule publ.); Heft 12: männl. Porträt d. Slg. Stchoukine.

16. José Ramón Mélida, Los Velázquez de la Casa de Villahermosa. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, tercera epoca, a. IX, S. 90. Im Palast der Familie in Madrid: Perugino, hl. Sebastian, Francia, Vermählg. d. hl. Katharina, Veronese, Verkündigg., Maratta, hl. Bruno etc.

17. V. V., Manuel Napoli y la coleción de cuadros del exconvento del Rosario (übertragen in die Akademie von S. Fernando). Ebendort S. 152: u. a. Tizian-Schule, Tintoretto, Veronese.

18. F. Mason Perkins, Pitture italiane nel Fogg Museum a Cambridge (Mass. U. S. A.). Rassegna d' arte V, S. 65. Fra Diamante, P. F. Fiorentino, Benvenuto di Giovanni, Alunno, Antoniazzo Romano, Art des Pintoricchio, Vivarini, Rondinelli, Fogolino.

19. F. Mason Perkins, Pitture italiane nella raccolta Johnson a Filadelfia (U. S. A.), ebendort S. 113, 129. a) Fra Angelico, Beisetzung d. Maria, Altarbild von Neri di Bicci, Uccello, weibl. Bildnis, P. F. Fiorentino, Art Pollaiuolo's, Madonna; Mainardi, Madonna m. Heiligen (früher Lucca, Gall. Mansi), Bartol. di Francesco, Schule Botticellis, Cassone m. Nastagia degli Onesti, Amico di Sandro (?), wahrsch. Giuliano de Medici [nein], Botticelli-Schule, Sellajo, P. di Cosimo, Porträt, angebl. Bildnis des Filelfo [Rosso], Matteo di Giovanni, Antoniazzo, Spagna, Art des Melozzo und Signorelli. b) Bart. Vivarini, Alvise, Crivelli (Pietà), Antonello, zwei Porträts, Carpaccio (?), mythol. Bild, Basaiti, versch. Bilder [2 Heilige Pseudobasaiti], Sebastiano, Bordone, Tintoretto, Bassano, Tiepolo, Guardi (12 Bilder), Moretto, Moroni (Porträt dat. 1547); Kopie nach Mantegna, Schule von Ferrara, L. Longhi, Fra Ghislandi.

20. Lewis Einstein et François Monod, Le Musée de la société historique de New York. Gazette d. B. Arts, 3. pér., 33, S. 414. Florent. Tondo, desco da parto aus Medici-Besitz, um 1459,

Cassone mit Triumph Caesars, Bronzino, Mazzolino, Art des Mantegna, Bordone, Cariani.

21. G. Frizzoni, La mostra d' arte retrospettiva del 1904 à Düsseldorf. Rass. d' arte V, S. 6. Filippino, Madonna (Kiel, Prof. Martius), Credi, Tondo (Bourgeois, jetzt P. Morgan), Zoppo, sign. Hieronymus, Girol. da Treviso d. J., Porträt (Tizian zugeschrieben).

22. Herbert Cook, Esposizione al Burlington Fine-Arts Club di Londra. L' Arte VIII, S. 129. Ercole Grandi oder Marco Meloni, Flucht nach Ägypten; A. Solario [?], Sebastian, Altarflügel; Raphael, Vierge aux candelabres.

23. The Burlington Fine-Arts Club. The Athenaeum No. 4075, 2. Dec., S. 769. Bilder von Lotto und aus dem Umkreis Giorgiones (Bildnis bei Col. Kemp, früher Doetsch, wahrscheinlich giorgionesker Basaiti); zwei mytholog. Bilder bei Conway, von einem Provinzkünstler, etwa Previtali.

24. C. J. Ff(oulkes), Notizie d' Inghilterra. Vendite della primavera. L' Arte VIII, S. 283, Slg. Capel-Cure, zwei Tafeln von Pordenone, von einem soffitto der Scuola di San Francesco ai Frari; Porträt von Basaiti, signiert; Bilder von B. Licinio, Polidoro, Schiavone etc., angebl. Lorenzo Veneziano, Farinato. Slg. Tweedmouth, Altarbild von Palmezzano 1532.

25. Vittorio Zippel, La mostra d' arte sacra a Trento. Archivio Trentino A. XX, S. 193. Bilder von Trentinern, so Girolamo da Trento, 2. Hälfte 15. Jht., Arbeiten von Padre Pozzo u. a. Signiertes Triptychon von Cecchino da Verona 1454 (Dom, Trient). Bilder Tizian, Cima zugeschrieben; Morone, S. Clara und Verkündigung, 1548; Schule Tintorettos, Ghirlandajo, Girol. Santacroce, Romanino, Bassani etc.

26. G. Frizzoni, Disegni di antichi maestri etc., Arte VIII, 64 und 241. Über Colvins Publikation der Oxfordzeichnungen. Vgl. auch Corr. Ricci, Rassegna d' arte V, S. 74.

27. Marcel Reymond, L' architecture des peintres aux premières années de la Renaissance. Revue de l' art ancien et moderne XVII, S. 41 und 137 (Masaccio bis Gozzoli).

28. J. Waterhouse, Painter's architecture. The Art Journal N. S. 44, S. 229, 301, 357 (Florentiner 15. Jht., Mantegna, Venezianer).

29. T. de Wyzewa, Le mouvement artistique à l' étranger. Revue de l' art ancien et moderne XVII, S. 67. Über Antonello da Saliba, Berlin (nach Brunelli, in L' Arte) und Melozzo, Gal. Corsini, Rom (nach Venturi).

30. Lodovico Frati, I pittori che coadiuvarono Ulisse Aldovrandi. Erudizione e Belle Arti (Carpi), N. S. II, S. 174.

Für die sieben Bände mit Tieren und Pflanzen der Universitäts-Bibliothek in Bologna waren u. a. tätig Lorenzo Benini aus Florenz, Cornelio Svinto aus Frankfurt, die beiden Ligozzi, Andrea Budino aus Trient, Pastorino de' Pastorini, viell. Pellegrino Tibaldi.

II. Venedig.

31. Pompeo Molmenti, La vita degli antichi artisti in Venezia. Nuova Antologia, IV. serie, vol. CXVI (della Serie CC), 16. Aprile, S. 607.

32. Gustav Ludwig, Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei. Jahrb. d. preuß. Kunstslgn. Beiheft zu Bd. XXVI, S. 1.

33. Th. von Frimmel, Die bevorstehende Versteigerung der Sammlung Alex. Fleischner in Wien. Blätter f. Gemäldekunde III, 6, 2. Herbstheft, S. 107. Porträt eines Gelehrten, Savoldo zugeschrieben (andere Arbeiten Savoldos Slg. Lotzbeck, München, Gr. Schönborn-Wiesentheid, Pommersfelden, Gall. Liechtenstein, Wien; viell. s. g. Gir. dai Libri, Budapest); Tintoretto, Leandro Bassano; Madonna viell. von Lazzaro Sebastiani.

34. I recenti acquisti delle RR. Gallerie di Venezia. Rass bibliografica d. arte italiana VIII, S. 1. Marescalchi, Schiavone, Tintoretto, Marieschi.

35. G. Sinigaglia, De' Vivarini pittori di Murano, Bergamo (vgl. Rezension in Bollettino d. Museo Civico di Padova VIII, S. 215: das Bild von 1451, das Brandolese erwähnt, ist nicht im Museo Civico; das Werk, das Crowe und Cavalcaselle dafür hielten, ist von Franc. de' Franceschi).

36. Carlo Aru, Un quadro di Bartolomeo Vivarini. L' Arte VIII, 105. Madonna, signiert, von 1470, im Pal. Comunale von Sassari (Kopie danach im Fogg Museum in Cambridge, Rass. d' arte V, Mai; s. o. No. 18).

38. Luigi Simeoni, La crocifissione di Jacopo Bellini, della cattedrale di Verona. Atti e Memorie dell' accademia di agricoltura . . . . di Verona, V. s., vol. V (LXXX dell' intera collezione), S. 29. Genaue, zeitgenössische Beschreibung des 1759 zerstörten Freskos, die uns eine richtigere Vorstellung davon gibt, als der Stich von Paolo Caliari, der das Original nicht mehr gesehen hat. Das Bild in Casa Albrizzi ein von dem Fresko unabhängiges Werk.

38. Ph. M. Halm, Eine Madonnenkomposition von Giovanni Bellini. Zschr. f. bild. K., N. F. 40, S. 238. Über ein Bild, früher im Besitz der Baronin Moltke in München, Madonna, mit segnen-

dem Kind, legt ihre Hand auf ein Buch; über die Inschrift des Stuttgarter Exemplars der gleichen Komposition [die Verf. falsch interpretiert].

39. Vitt. Aleandri, Documenti per la storia dell' arte nelle Marche. Rass. bibl. d. arte ital. VIII, S. 157. Dokument über ein Bild des Crivelli für S. Pietro degli Osservanti in Camerino, 1488, welches wohl 1502 bei Zerstörung des Konvents verloren gegangen sei (vgl. Nr. 146).

40. Rud. Burckhardt, Cima da Conegliano. Leipzig.

41. W. Bode, Carpaccios Bestattung Christi im Kaiser Friedrich-Museum. Jahrb. d. preuß. Kunstslgn. XXVI, S. 145. Provenienz Sammlung Canonici, Ferrara.

42. Pompeo Molmenti, Un quadro del Carpaccio nel Museo di Berlino. Fanfulla della Domenica, a. XXVII, N. 35 (27 Agosto).

43. Georg Gronau, Per la storia d' un quadro attribuito à Jacopo de' Barbarj. Rassegna d' arte V, S. 28. Das Doppelbildnis des Luca Pacioli und eines jungen Mannes in der Galerie von Neapel stammt aus dem Herzogspalast in Urbino. Die Attribution an Barbarj ist unhaltbar.

44. Una tempera del Bissolo? Ebendort, S. 16 Umschlagsblatt. In der Dorfkirche von Dosson (Treviso).

45. B. Berenson, Un dipinto del Catena. Ebendort S. 158. Verkündigung im Castello zu Carpi, verwandt dem Bild des Cima in London (Abb. Rassegna 1901, Juli).

46. Zu Benedetto Diana vgl. L' Arte VIII, S. 212: segnender Christus, signiert, angekauft für die Wallace Galerie (Abb. Arundel Club 1905).

47. Hans Ankwicz, Donato Veneziano. Repertorium XXVIII, S. 127. Liste der Bilder, die in zwei Gruppen geschieden werden; Nachweis von Entlehnungen aus Dürers großer Passion.

48. Roger E. Fry, On a painting by Antonio da Solario. Burlington Magazine, April, VII, No. XXV, S. 75. Kopf Joh. d. T. in der Schale, signiert, von 1508, bei Mr. Humphry Ward, London; in einem Mischstil zwischen Vivarini und der leonardesk-lombardischen Schule. [Jetzt im Besitz der Ambrosiana, Mailand.]

49. P. Landau, Giorgione. Berlin (Die Kunst n. 20).

50. Un quadro di Giorgione che ritorna a Padova dopo mezzo secolo. Rass. d' arte V, 4 (Umschlagsseite). Christus auf dem Weg nach Golgatha, von Ridolfi (I, S. 87) erwähnt, lange Zeit bei den Perazzolo, von denen es nach Treviso überführt wurde; jetzt wieder in Padua.

51. Malcolm Bell, Early works of Titian. London.

52. Ed. von Mayer, Die Seele Tizians. Esslingen (Führer zur Kunst 2).

53. Gust. Clausse, Les Farnèse peints par Titien. Paris [unkritisch].

54. E. Calzini, Tiziano e i Duchi d' Urbino. Rass. bibl. d' arte ital. VIII, S. 77. Auf Grund von Jahrbuch d. preuß. Kstslgn. Beiheft zu Bd. XXV.

55. Un quadro di Tiziano. Rass. d' arte V, S. 4 (Umschlagsseite). Grablegung Christi, in der Kapelle von Tzintzuntzan (?), Mexiko.

56. C. J. Holmes, A picture of St. Jerome attributed to Titian. Burlington Magazine, VII, No. XXV, S. 50. Landschaft mit hl. Hieronymus, bei Mr. W. J. Davies, Hereford; kompositionell identisch mit einem Boldrini zugeschriebenen Holzschnitt nach Tizian. Vielleicht das verschollene Bild von 1531.

57. A. Riese, Über die himml. und irdische Liebe. Frankf. Zeitg. vom 18. Juni. Hinweis auf das Epithalamium des Statius.

58. Fritz Rintelen, Tizians Porträt des Antonio Anselmi. Jahrbuch d. preuß. Kunstslgn. XXVI, S. 202. Auf der Rückseite signiert, von 1550; bei Minister von Dirksen, Berlin.

59. Cl. Phillips, The Ariosto of Titian. The Art Journal, N. S. 44 (67. year), S. 1. Es ist ein Werk Tizians, um 1505—1508, Inschrift spätere Zutat von Tizian selbst. Wahrscheinlich das von Vasari erwähnte Bildnis des Barbarigo.

60. Herb. Cook, The Ariosto in the National Gallery. The Athenaeum No. 4030, 21. Jan., S. 89. Das Bild muß von 1505—1508 sein, die Signatur läßt auf 1520 schließen. Es ist von Giorgione begonnen, bis etwa 1520 unvollendet geblieben. Der von Vasari erwähnte Barbarigo.

61. Archibald G. B. Russell, Titian's Ariosto. Burl. Magazine VI, No. XXIII, S. 412. Die Signatur um 1520 erneuert. Vf. bezweifelt, daß Giorgione an dem Bild gemalt hat.

62. Roger E. Fry, Pietro Aretino by Titian. Ebendort VII, No. XXIX, S. 344. Vielleicht das in drei Tagen gemalte Bildnis, das Marcolini besaß.

63. C. J. Ff(oulkes), Il ritratto di Pietro Aretino del Tiziano. L' Arte VIII, S. 386. Verf. spricht leise Zweifel aus.

64. G. Gronau, Tizians Bildnis des Pietro Aretino in London. Zschr. f. bild. Kunst N. F. 40, S. 294.

65. Aless. Luzio, Ancora i ritratti dell' Aretino. Marzocco X, No. 29 (16 luglio). Über die verschiedenen Porträts von Vasari,

Moretto, Salviati etc. Tizian malt ihn zuerst 1527 für die Gonzaga: das Bild stellte ihn nach einem Sonett Aretinos dar, wie er den Lorbeer zurückweist (vgl. Corr. Ricci, ebendort, No. 30, 23 luglio: der Stich von Hollar von 1649 scheine ihm nach Moretto, trotz der Unterschrift mit Tizians Namen).

66. Cl. Phillips, The Chigi Aretino. Art Journal N. S. 44, S. 261.

67. A Portrait by Titian. The Athenaeum No. 4053, 1. July, S. 24.

68. G. Gronau, Il ritratto di Giovanni delle bande nere, attribuito a Tiziano, nella Galleria degli Uffizi. Rivista d' arte III, S. 135. Nach Aretinos Briefen von 1545 von einem Maler Gian Paolo.

69. Herb. Cook, The portrait of Antonio Palma by Titian. Burl. Magazine VI, No. XXIV, S. 451. Die Palme in der Hand des männlichen Porträts in Dresden von 1561 deutet auf den Namen, der Farbenkasten auf den Beruf.

70. Herb. Cook, The true portrait of Laura de' Dianti, by Titian. Ebendort VII, No. XXX, S. 449. Das Bild in der Galerie Sir Fred. Cook, Richmond; 1599 im Besitz der Este, dann bei Kaiser Rudolf II, Christine von Schweden, d'Orléans, 1792 an Bankier Walker in Brüssel und danach in verschiedenem Besitz. Die Persönlichkeit durch Justi bestimmt. Es scheint das Gegenstück zu dem Alfons I. der Gal. Pitti zu sein.

71. G. Gr(onau), Zu Tizians Bildnis einer österreichischen Prinzessin. Repertorium XXVIII, S. 95.

72. Hermann Voß, Rembrandt und Tizian. Ebendort S. 156.

73. Gust. Frizzoni, La question de la date du »joueur de violon« de la collection Rothschild. Chronique des arts No. 31, 7 octobre, S. 260. Es ist ein frühes Werk. Die ersten drei Zahlen sind verdächtig; es kann nur zwischen 1510 und 1515 entstanden sein.

74. Th. von Frimmel, Ein Werk aus der Bonifazio-Gruppe in der Sammlung Gerstle zu Wien. Blätter f. Gemäldekunde II, 3, Juni S. 58. Madonna, das Kind anbetend, mit zwei Engeln, früher in Mailand, 1824 als Tizian gestochen, steht Bonifazio näher, als Polidoro, dem es Crowe und Cavalcaselle zuschreiben. Über Werke Polidoros in der Stiftsgalerie zu St. Florian und in Magdeburg.

75. Ruscus, Il Paris Bordone della Galleria Vaticana. Emporium XXII, Juli, S. 74. Der hl. Georg, aus Noale stammend; Inschrift über der echten, noch sichtbaren des Bordone gefälscht.

76. G. Frizzoni, Un capolavoro della pittura italiana degnamente rimessa in onore. Rassegna d' arte V, S. 181. Das Altarbild Bordones der Gal. Tadini in Lovere, aus S. Agostino in Crema. Selbstporträt Bordones im Museo Civico in Treviso.

77. Cesare Annibaldi, Illustrazione di alcune opere d' arte in Jesi. Castelplanio. Dokumente, bezüglich auf Lottos Bilder von 1512—1553 [schon früher anderweitig publiziert].

78. J. Kerr-Lawson, Porträt of Lorenzo Lotto by himself. Burl. Magazine VI, No. XXIV, S. 453. Das Bildnis des Mannes in drei Ansichten der Wiener Galerie; die Mittelfigur hält in der rechten Hand ein giuoco del lotto.

79. Mrs. Arthur Bell, Tintoretto. London, G. Newnes.

80. Zu Tintoretto, s. Rass. bibliogr. d. arte ital., VIII., S. 223; Rass. d' arte V, No. 11, 1 Umschlagsseite: Notiz über signiertes Bild der Madonna mit Engeln, in der Kirche Ognissanti in Feltre.

81. Un quadro del Tintoretto incendiato. Rassegan d' arte V, S. 30. Porträt der Franc. Contarini, im Pal. Balbi-Valier in Venedig.

82. Mrs. Arthur Bell, P. Veronese. London, G. Newnes.

83. Bernhard Patzak, Unbekannte Fresken des Paolo Veronese. Repertorium XXVIII, S. 444. Reste an der Villa da Riva bei Zerman, ebendort an der Dorfkirche und in Kapellen.

84. Th. von Frimmel, Zu Baldissera d' Anna. Blätter f. Gemäldekunde III, 6, 2. Herbstheft, S. 121, Bilder in Venedig, Sta. Maria Formosa, in der Garnisonskirche in Brünn, acht Darstellungen aus dem Marienleben; das von Boschini erwähnte Bild in der Chiesa de' Servi wahrscheinlich in Wien, Akademie.

85. U. Monneret de Villard, Note su Pietro Longhi. Emporium XXI, März, S. 200. Zahlreiche Abbildungen nach Werken im Privatbesitz.

86. H. Ellen Browning, The Canaletto Collection at Castel Howard. Art Journal, N. S. 44, S. 340. Der Canaletto-Raum enthält dreizehn Bilder von C., elf von Marieschi; sie wurden in den Jahren 1734—1745 von dem Maler selbst erworben.

87. G. H. Simonson, Francesco Guardi. London, Methuen.

88. R. Paulucci de' Calboli, Il più grande paesista di Venezia. Nuova Antologia a. 40, Fasc. 809 (1 Sett.) S. 21. Auf Grund des Buches von Simonson.

III. Das venezianische Festland.

89. D. S. F., Illustrazione storico-artistica della chiesetta monumentale di S. Floriano in Forni di Sopra. Pagine Friu-

lane a. XVII, No. 10, Settembre 1906[2]). Triptychon des Andrea Bellunello von 1480. Fresken des Gio. Francesco di Tolmezzo von 1500 und Notizen über seine Arbeiten, sowie über Domenico da Tolmezzo (Bild von 1485 in Forno di Sotto).

90. Bartolla, Di una pala esistente nella chiesa parrocchiale di Povoletto. Ebendort No. 7 Marzo 1906 S. 108. Thronende Madonna mit Heiligen, wahrscheinlich das Bild, das der Maler Michele Almonio von Udine 1591 für die alte Kirche SS. Giacomo e Filippo ausgeführt hat.

91. Ruggero Zotti, Della vita e delle opere del pittore Andrea Bellunello. Ebendort S. 70 (1. Nov. 1905). Gb. um 1430, seit 1445 in San Vito, wo er bis zu seinem Tode 1494 lebt. Verzeichnis seiner Werke.

92. R. Zotti, Pomponio Amalteo, pittore del sec. XVI, sua vita, sue opere e suoi tempi. Udine.

93. Gius. Gerola, Per l' elenco delle opere dei pittori da Ponte. Atti d. R. Istituto Veneto di scienze, anno accad. 1905/6, t. LXV Pte. II. Behandelt die sechs eigentlichen Mitglieder der Familie, Francesco il vecchio, seinen Sohn Jacopo und dessen vier Söhne Francesco, Giovanni Battista, Leandro und Girolamo. Auch die Söhne der Schwester Marina und Enkel von Töchtern nennen sich Bassano und da Ponte. Verzeichnis der signierten und datierten Werke der eigentlichen da Ponte; Literatur über sie.

94. G. d. B., I testamenti di Francesco il giovane e di Gerolamo da Ponte. Bollettino d. Museo Civ. di Bassano II, 4, S. 103. Von 1587 resp. 1621. Auch andere Daten über die Familie.

95. A. Moschetti, La prima revisione delle pitture in Padova e nel territorio (1772—1793). Bollettino d. Museo Civico di Padova, VIII, S. 86. Kirchen S. Biagio, S. Canciano und Cappuccini.

96. Roger E. Fry, Mantegna as a mystic. Burl. Magazine VIII, No. XXXII, S. 87.

97. W. Suida, Bemerkungen über einige Meisterwerke. I. Andrea Mantegna. Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. 40, S. 190. Nach S. ist das männl. Porträt im Pal. Pitti Original [im gegenwärtigen Zustand nicht zu beurteilen].

98. Gius. Gerola, Un' opera ignorata di Bartolomeo Montagna. L' Arte VIII, S. 444. Madonna mit Joh. d. T. und Simone in der Chiesa parrocchiale di Cartigliano.

---

[2]) Der betreffende Jahrgang umfaßt 1905/06.

99. Zu Marcello Fogolino vgl. Archivio Trentino, XX, S. 71 Anm. 1: wird 1541 für Malereien anläßlich des Einzugs Karls V. in Trient bezahlt.

100. Gino Fogolari, Il ciclo dei mesi nella Torre dell' Aquila a Trento e la pittura di costume veronese del principio del Quattrocento. Tridentum VIII, 4 (giugno). In einem Saal des zweiten Stocks Darstellungen des Herrenlebens, aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, veronesisch, vielleicht deutsch.

101. G. F. Hill, Pisanello. London, Duckworth.

102. A. M. H., Disegni recentemente scoperti al Museo Britannico. L' Arte VIII, S. 210. Zwei Zeichnungen Pisanellos und seiner Schule.

103. Lewis Einstein, An unknown portrait of Lorenzo de Medici. Burl. Magazine VII, No. XXVI, S. 142. Zeichnung im Recueil Vallardi des Louvre stelle Lorenzo als Jüngling dar [? das Blatt gehört der Pisanello-Schule an].

104. C. Cipolla, La chiesetta di S. Abondio presso San Bonifacio (Verona). Arte e Storia XXIV, S. 168. Anonyme Fresken des 15. Jahrhunderts.

105. Carlo Gamba, Paolo Morando detto il Cavazzola Rassegna d' arte V, S. 33. Kritische Besprechung seiner Werke; sein letztes datiertes Werk aus s. Todesjahr 1522. Verf. schreibt dem Cavazzola auch den s. g. Gattamelata in den Uffizien zu.

106. G. Frizzoni, A proposito del Cavazzola, Veronese Ebendort S. 56. Das weibl. Bildnis der Sammlung Morelli in Bergamo von diesem, nicht von Brusasorci, dem dagegen Bilder in den Sammlungen Ginoulhiaç und Frizzoni angehören.

107. P. Sgulmero, Il trino-trittico di S. Maria della Scala in Verona. Per le nozze Simeoni-Colpi, Verona. Mittelbild von Girol. dai Libri und linker Flügel von Cavazzola in der National Gallery, r. Flügel, Sebastian, von Torbido, 1742 im Besitz von G. B. Cignaroli, verschollen (vgl. Blätter f. Gemäldekunde II, 7, S. 143).

108. Franc. Negri, La chiesa di San Domenico a Casal Monferrato. Il Rosario, Memorie Domenicane XXII (S. II, t. VII) S. 71. Über Fresko und Altarbild von Caroto.

109. Gius. Biadego, Della vita di Orlando Fiacco, pittore Veronese, e di alcune sue opere. Arte e Storia XXIV, S. 37. Geb. um 1530, noch als lebend genannt 1592. Über einige datierte Hauptwerke von ihm und Porträts im Museo Civico, darunter das von Vasari erwähnte des Astorre Baglioni.

110. Luigi Sette, Le pitture di S. Leonardo di Livignago. Tridentum VIII, S. 294. Unbedeutende Arbeiten vom Anfang des 15. Jahrhunderts.

111. F. Perotti Beno, Affreschi e sculture antiche esistenti nel circondario comunale di Avio. Ebendort S. 116. Wichtig besonders der wiederholt behandelte Zyklus im Castell' Avio.

112. Sac. P. Guerrini, L' Immacolata a Brescia. Rivista di scienze storiche, diretta da R. Majocchi, II, S. 225. Die um 1460 von Zenale gemalte Kapelle der Konzeption in San Francesco in Brescia wurde um 1539 durch Romanino u. a. neu gemalt; dieser malte damals auch Apsis und Hochaltarbild. Ebendort S. 305 über die Fresken des Andrea da Manerbio, eines Mitschülers Morettos bei Ferramola, in der Capp. della concezione in der Basilika S. Maria in Lovere.

113. Herb. Cook, The »Savoldo« in the National Gallery. Burl. Magazine VII, No. XXIX, S. 398. Die Anbetung des Kindes wahrscheinlich von Zuane da Brescia.

114. P. Lombardo, Lepanto. Il Rosario, Memorie domenicane XXII, S. 433. Über ein signiertes Bild des Gratius Cossal, datiert 1597, im Konvent von S. Croce di Bosco-Martinengo, auf den Sieg von Lepanto.

115. Zu Cariani vgl. Rassegna d' arte V. 79: männl. Bildnis voll signiert, jetzt Sammlung Thiem, San Remo.

IV. Ferrara, Parma, Bologna.

116. Ruscus, Nuovi acquisti della Galleria Borghese. Emporium XXII, Ottobre, S. 314. Bilder von Tura, Ortolano, Coltellini, Ercole (?) und dem Tura-Schüler Antonio Buonaccorio.

117. Corr. Ricci, Tavole sparse di un polittico di Cosimo Tura. Rassegna d' arte V, S. 145. Mittelbild der Madonna in Bergamo, 2 Heilige in Berlin, je einer im Louvre und den Uffizien; ursprünglich vielleicht das Polyptychon in San Luca in borgo in Ferrara.

118. L' Immacolata a Parma. Rivista di scienze storiche, diretta da R. Majocchi, II, S. 161. Über die für die Cappella della concezione in S. Francesco tätigen Maler Jacopo Loschi (1474), Filippo Mazzola und Francesco [Tacconi] da Cremona 1497, Anselmi (1532/3) und Rondani [vgl. Riccis Katalog von Parma, Anhang].

119. Laudedeo Testi, Simone dei Martinazzi, alias Simone delle Spade. L' Arte VIII, S. 367. Signiertes Bild von 1504 in Berlin, unsigniertes in der Steccata in Parma; Dokumente über sein Leben und Stammbaum.

120. E. Jacobsen, Quelques dessins inédits du Corrège. Gaz. d. Beaux-Arts IIIe pér., t. XXXIII, S. 21.

121. Corr. Ricci, Un disegno del Correggio. Rivista d' arte III, S. 172. Madonna bei S. Dubini, Mailand.

122. Don Luigi Bocconi, Per un affresco attribuito al Correggio. Erudizione e Belle arti N. S. a. II, Carpi 1904/5, S. 5, 42. Gegen A. Venturi: die Fresken des Frieses von Casa Strozzi Fontanelli in Reggio seien vielleicht von Giovanni Gerola da Fosdondo († Reggio 1557), dem u. a. Dekoration eines Saales in jenem Hause angehört.

123. Francesco Cavazza, Fenestroni e Cappelle in San Petronio di Bologna. Rassegna d' arte V, S. 161. U. a. über die Maler Francesco Lola aus Bologna (um 1430), Tomaso Garelli, der 1470 Malereien in der Kap. der hl. Brigida ausführen soll, die 1459 den Brüdern Bartolomeo und Giacomo Maineri übertragen worden waren; über Gio. Francesco da Rimini.

124. Sac. P. Masi — Sac. Fulvio Corsini, Affreschi scoperti à Cuna (Siena). Rassegna d' arte Senese I, S. 37. Über die Tätigkeit der Bologneser Maler Agostino di Marsilio und Michele Lambertini, die 1447 und 1450 an den Malereien in der Apsis von San Giovanni tätig sind (vgl. No. 237).

125. P. Schubring, Der hl. Hieronymus von Marco Zoppo (kunsthist. Ausstellung Düsseldorf 1904). Ztschr. f. christl. Kunst XVIII, S. 225. Bes. Freih. von Brenken in Wever; ähnlich dem Bild bei Gust. Frizzoni [jetzt Bologna, Galerie].

126. Arduino Colasanti, Una tavola di Francesco Francia. Rassegna d' arte V, S. 188. S. Rochus, signiert von 1502, Privatbesitz in Neapel [aus der Chiesa della morte in Bologna; Guida dell' Ascoso S. 279].

127. E. Calzini, Per un quadro del Francia. Rass. bibliogr. d. arte ital. VIII, S. 4. Darbringung im Tempel in der Pinakothek in Cesena, aus der Madonna al Monte daselbst; dort noch der Originalrahmen mit kleinem Tondo des Eccehomo von Francia.

128. Zu Francia vgl. Atti e Memorie della R. Deputazione di storia patria per le prov. Modenesi S. V, vol. IV, S. 285: das Bild von Francia aus Sta. Cecilia bei Modena 1537 nach Sta. Margherita übertragen, jetzt Berliner Galerie.

129. E. Jacobsen, I seguaci del Francia e del Costa in Bologna. L' Arte VIII, S. 81.

130. C. von Fabriczy, Un taccuino di Amico Aspertini. Ebendort S. 401. Skizzenbuch im Schloß Wolfegg, 29 Blätter nach der

Antike, nach 1516, zwei andere Bücher im British Museum. Verzeichnis seiner Werke.

131. L. Dimier, Les Origines de la peinture française. Les Arts, Avril/Juin, No. 40/1, S. 18 resp. 30. Bes. über Arbeiten des Primaticcio und Niccolo dell' Abbate.

132. Robert Eisler, An unknown frescowork by Guido Reni. Burl. Magazine, VII, No. XXVIII, S. 313. Putten in der Loggia des Pal. Rospigliosi in Rom, gemalt 1609.

133. Zur bolognesischen Schule des 17. Jahrhunderts s. Blätter f. Gemäldekunde II, 7, Winterheft, S. 137: Bilder in der Sammlung F. v. Stefenelli, Graz.

134. Th. v. Frimmel, Einige Werke des Carlo Cignani. Ebendort II, 6, 2, Herbstheft, S. 125. Sammlg. Lichtmann, Wien; Gal. Mannheim; Versteigerung Widerhofer, Wien.

135. Th. v. Frimmel, Ein Bildnis von Ubaldo Gandolfi. Ebendort II, 2, Maiheft S. 44. Slg. F. von Stefenelli, Hietzing, weibl. Porträt, signiert.

V. Romagna und Marken.

136. Antonio Muñoz, Il nuovo quadro di Melozzo da Forli nella galleria nazionale di Roma. Fanfulla della domenica, a XXVII, 22 genn. S. Sebastian mit Stiftern, aus den Sale conciliari der Chiesa della Pace, woselbst sich eine Sebastianskapelle befindet. Sixtus IV hat die Kirche 1483 restauriert.

137. Pietro d' Achiardi, Un quadro sconosciuto di Melozzo da Forli. Arte VIII, S. 120. St. Fabian im Besitz von Sr. Pio Fabri in Rom.

138. C. Jocelyne Ffoulkes, Una tavola di M. Palmezzano. Rass. bibl. d. arte ital. VIII, S. 90. Madonna m. Heiligen, signiert, von 1532, aus der Sammlung Lord Tweedmouth, verkauft an Mr. Erskine.

139. Guido Cagnola, Una nuova opera di Giovanni Francesco da Rimini. Rass. d' arte V, S. 127. Madonna mit zwei Engeln bei Cantoni in Mailand (vgl. C. J. Ff[oulkes], L' Arte VIII, S. 212: das Bild von 1461, früher Cantoni, jetzt Salting. Aus der Galerie Hercolani in Bologna).

140. Ercole Scatassa, Giovanni Francesco da Rimini. Rass. bibl. d. arte ital. VIII, S. 137 (vgl. S. 211). Er hat einen Sohn Francesco, gleichfalls Maler, der 1470 in Urbino ansässig ist.

141. E. Calzini, Gli affreschi nel refettorio della Malatestiana a Cesena. L' Arte VIII, S. 52. Zwei Fresken, in grüner Erdfarbe, im alten Refektorium von S. Francesco.

142. E. Calzini, Maestro Giovanni del Segato di Forli pittore. Rass. bibl. d. arte ital. VIII, S. 11. Tätig hauptsächlich in Forli und im Dienste des Alberto Pio, gest. 1527.

143. Pietro Beltrami, L' atto d' abiura dell' eretico faentino G. B. Bertucci. La Romagna a. II, S. 341. Die Abschwörung des Malers Bertucci von seinen häretischen Ansichten fand 1569 statt; er wurde zu lebenslänglichem Kerker verurteilt.

144. Diego Angeli, L' arte marchigiana all' esposizione di Macerato. L' Italia moderna III, No. XXXV, S. 12.

145. E. Calzini, L' antica arte marchigiana all' esposizione di Macerata. Rass. bibl. d. arte italiana VIII, S. 129 u. 177; L' Arte VIII, S. 462.

146. Vitt. Aleandri, Documenti per la storia dell' arte nelle Marche (secolo XV). Rass. bibl. d. arte ital. VIII, S. 149. Über die Maler Paolo da Visso (1453), Giacomo di Cola da Camerino (1455) und Carlo Crivelli (1488). Vgl. Nr. 39.

147. Carlo Astolfi, Di un frate marchigiano pittore quattrocentista e suoi dipinti a M. Vidon, Combatte e Collina. Le Marche illustrate nella storia (Fano) V, S. 278. Signiertes Triptychon von Fra Marino d' Angelo di Santa Vittoria, 1438; Fragmente in Collina; Madonna des Jacopo Agnelli di Patrignone; Bilder des Pagani.

148. Arduino Colasanti, La tavola di Vittorio Crivelli in Fallerone. Rassegna d' Arte V, S. 157. Anbetung des Kindes in S. Fortunato, wahrscheinlich von 1489.

149. E. Calzini, A proposito di due pitture di Timoteo Viti. L' Arte VIII, S. 281. Über die Bilder in der Sakristei des Doms von Urbino, Stiftung des Bischofs Arrivabene, 1504/05, und in Sant' Angelo in Cagli um 1518/9.

150. A. Vernarecci, Un affresco di Timoteo Viti à Fossombrone? Il Gazzettino di Fano 10. Dicembre (nach Le Marche V, S. 372). Kreuzigung im bischöflichen Palast, ausgeführt 1493 für den Bischof Girol. Santucci. Über Fresken in einer Kapelle in S. Aldebrando.

151. Julia Cartwright, Raphael. The popular library of art, London, Duckworth.

152. A. R. Dryhurst, Raphael. London, Dryhurst.. Vergl. auch No. 207.

152a. O. Fischel, Raffael als Zeichner. Das Museum VIII, S. 49.

152b. A. Groner, Raphaels Disputa. Straßburg, Heitz.

153. S. Reinach, Esquisse d' une histoire de la collection Campana. Revue archéol. IV Sér., t. V, S. 356. Über die Replik der »Madonna von Vallombrosa«, die Campana besaß, und die sich jetzt im Museum in Genf befindet; angeblich das im 17. Jahrhundert in Vallombrosa befindliche Bild. Es weicht in verschiedenen Dingen von dem Bild in der Tribuna der Uffizien ab, das zudem 1547 im Pal. Nasi schwer beschädigt wurde. Doch ist nach Ricci das Bild aus Vallombrosa im Depot der Uffizien.

154. L. Hourticq, Un amateur de curiosités sous Louis XIV (C. Henry de Loménie, Comte de Brienne). Gaz. d. B.-Arts, IIIe pér., t. 33, S. 238. Über die kleine hl. Familie Raphaels, die von ihm in den Besitz des Königs gekommen ist.

155. E. Durand-Grèville, Trois portraits méconnues de la jeunesse de Raphael. Revue de l' art ancien et moderne XVII, S. 377. Jünglingsporträt (Francesco Maria della Rovere) im Pal. Pitti, um 1501, und die Bildnisse Guidobaldos und der Elisabetta Gonzaga ebendort, resp. in den Uffizien [die beiden letzteren gewiß nicht von R.]

156. E. Durand-Gréville, Un portrait indûment rétiré à Raphael. La Pseudo-Fornarina des Offices. Ebendort XVIII, S. 313. [Verf. übersieht, daß die Zuschreibung der s. g. Fornarina in der Tribuna an Raphael erst verhältnismäßig neuen Datums ist; sie geht auf Puccini, Direktor der Galerie um 1800, zurück. Zuvor hatte das Bild Giorgione geheißen].

157. E. Gerspach, Les bordures des actes des apôtres tapisseries d' après Raphael. Atti del Congresso di scienze storiche, Rom, VII, S. 315.

158. Carlotta Brinckmann, Die Instandsetzung der Raffael-Teppiche. Museumskunde I, S. 34.

159. Carlo Astolfi, Di Durante Nobili e di suo padre, pittore lucchese. Rass. bibl. d. arte ital. VIII, S. 7. Tätig in Caldarola, Mogliano, Ripatransone, Macerata bis 1573; von seinem Vater Bilder von 1513 und 1540.

160. Carlo Grigioni, I dipinti di S. Maria del Carmine a Ripatransone. Ebendort S. 145. Von Simone de Magistris und Gio. Francesco von Caldarola, von denen signierte Bilder in Esanatoglia und Matelica (vgl. ebendort S. 193).

161. A. Vernarecci, La chiesa del Rosario in Fossombrone. Il Rosario, Memorie domenicane XXII, S. 450. Für die Kirche, geweiht 1590, malten Baroccio (dessen Bild verloren), Cav. Diamantini, Fed. Zuccaro u. a. Jetzt noch dort Bilder von Zuccaro und Terenzo Terenzi 1607.

162. Ans. Anselmi, Un secondo quadro del Barocci a Senigallia. Rass. bibl. d. arte ital. VIII, S. 140. Gemalt für die Fraternità del Rosario 1588—1591, jetzt in S. Rocco. Die Mysteriumsbilder von Antonio Viviani.

163. E. Scatassa, Artisti che lavorarono in Urbino nei secoli XVI, XVII, XVIII. Ebendort S. 53 u. 99. Über Maler vom Anfang des 17. Jahrhunderts.

164. E. Scatassa, Un' accademia di belle arti in Urbino nel sec. XVII. Le Marche V, S. 274. Stiftung eines Arciprete Olivieri 1659, 1670 eingegangen. Über den Maler Abramo Perotti.

165. C. Mariotti, Il testamento di Ludovico Trasi. Rass. bibl. d. arte ital. VIII: S. 51. Maler von Ascoli, Schüler von Sacchi, Testament 1694.

VI. Florenz.

166. A. Chiappelli, Pagine d' antica arte Fiorentina. Florenz. U. a. über Masaccio e Filippino; Fra Filippo.

166a. G. Gronau, Florentiner Monumentalmalerei im späteren Quattrocento. Das Museum VIII, S. 45.

167. G. Carocci, I tabernacoli di Firenze. Arte e Storia XXIV, S. 7, 27, 56 u. 87.

168. A. von Beckerath, Über einige Zeichnungen florentinischer Maler im K. Kupferstich-Kabinett in Berlin. Repertorium XXVIII, S. 104.

169. O. Sirén, Florentinska tecknare under Hög renässansen. Nordisk Tidskrift S. 107 und 165. Abbildungen von Zeichnungen in Stockholm.

170. B. Berenson, Due quadri inediti di Staggia. Rassegna d' arte V, S. 9. Maria Egiziaca von den Brüdern Pollajuolo (vgl. Marzocco X, No. 6—9, 5—26 Febr.); Madonna mit Engeln von Jacopo Rosselli Franchi. Andere Arbeiten desselben.

171. Gio. Poggi, Masolino e la Compagnia della Croce in Empoli. Rivista d' arte III, S. 46. Zahlung von 1424 für Ausmalung der Kapelle der Compagnia. — Dokument über Altarbild von Cigoli 1607, jetzt Pal. Pitti.

172. Gaston Sortais, Masaccio et la chapelle Brancacci à Florence. Etudes publiées par des pères de la compagnie de Jésus, 1 August (nach Monatshefte S. 188).

172a. G. Gronau. Masaccio. Das Museum VIII, S. 41.

173. Camille G. Picaret, Notes sur un tableau de Fra Angelico. La roue symbolique. Mél. d' archéol. et d' histoire a. XXV, S. 329. Bild der Florent. Akademie, auf Grund einer Vision

Ezechiels, kombiniert mit einer Stelle aus dem Kommentar des hl. Gregor dazu.

173a. Zu Fra Angelico vgl. Revue de l' art chrétien Ve Serie t. I, S. 104 (Dominikanerporträts).

174. R. H. Cust, Gli affreschi di Benozzo Gozzoli e della sua scuola a Castelfiorentino. Rassegna d' arte V, S. 149. Kapelle der Madonna della Tosse von 1484; Tabernakel della Visitazione (S. Chiara).

175. Lionel Cust & Herbert P. Horne, The story of Simon Magus, part of a predella painting by Benozzo Gozzoli. Burl. Magazine VII, No. XXIX, S. 377. In Buckingham Palace, früher bei W. Ottley; gehört mit den Tafeln in der Brera und bei R. Kann zu dem Altarbild der National Gallery von 1461. Geschichte des Bildes.

176. G. Sordini, La tomba di Fra Filippo Lippi nel duomo di Spoleto. L' Illustratore Fiorentino, compilato da G. Carocci, N. S. Vol. II, S. 134.

177. Herbert P. Horne, Andrea del Castagno. Part. I. His early life. Part. II. The early works of Andrea. Burl. Magazine VII, No. XXV, S. 66, No. XXVII, S. 222. Kritik der Angaben Milanesis über Jahr und Ort der Geburt; Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit. Fresken in Sta. Apollonia.

178. Odoardo H. Giglioli, L' arte di A. del Castagno. Emporium XXI, S. 114. U. a. erstmalige Abbildung des Kruzifixus im Hof von Sta. Maria degli Angeli. Anhang von Dokumenten.

179. Odoardo H. Giglioli, A proposito di una tavola di Andrea del Castagno nella chiesa di S. Miniato fra le torri. Rivista d' arte III, S. 89. Zahlung für ein Altarbild 1450.

180. Odoardo H. Giglioli, Le pitture di Andrea del Castagno e di Alessio Baldovinetti per la chiesa di Sant' Egidio. Ebendort S. 206. Dokument von 1451, das den Anfang der Malereien Castagnos bezeichnet; 1453 sind sie nicht vollendet; 1461 übernimmt Baldovinetti ein unvollendetes Fresko des Dom. Veneziano.

181. Jaques Mesnil, La cappella del miracolo in S. Ambrogio e una tavola di Alesso Baldovinetti. Ebendort S. 86. Zahlungen für ein Altarbild 1470—1473, dann 1485; hier auch Graffione genannt.

182. Herbert P. Horne, A newly discovered altarpiece by Alesso Baldovinetti. Burl. Magazine VIII, No. XXXI, S. 51. Das Altarbild in S. Ambrogio, 1481 entfernt. 1485 übernahm Baldovinetti, an den Platz des Tabernakels eine Geburt Christi zu malen; Zahlungen an Graffione.

183. C. von Fabriczy, Aus dem Gedenkbuch Francesco Baldovinettis. Repertorium XXVIII, S. 539. Begonnen 1514, mit Notizen über Alesso.

184. Zu Giusto d' Andrea v. Odoardo H. Giglioli, Rivista d' arte III, S. 269. Dokument von 1466, bezüglich der Fresken in Santa Maria in Peretola.

185. B. Berenson, Una annunciazione del Pesellino. Rassegna d' arte V, S. 42. Bei Sir Herbert Parry, Highnam Court.

186. Herbert P. Horne, Il Graffione. Burl. Magazine VIII, No. XXXIII, S. 189. Das Innocentifresko nicht von ihm. Dokumente; arbeitet 1485 für Baldovinetti an der Tafel in S. Ambrogio. Verf. schreibt ihm die Anbetung des Kindes hier zu, ferner das Trinitätsbild in Sto. Spirito [?].

187. G. P(oggi), Neri di Bicci e Giuliano da Majano. Riv. d' arte III, S. 128. Aus dem libro di ricordi des Neri, Notizen 1461 bis 1466.

188. Jodoco del Badia, Lettera d' Antonio del Pollajuolo a Virgilio Orsini del 14 luglio 1494. Ebendort S. 125. Neuabdruck des Briefes aus Rom.

189. Maud Cruttwell, Quattro portate del catasto e della decima fatte da Antonio Pollajolo, dal fratello Giovanni e da Jacopo loro padre. L' Arte VIII, S. 381. Aus den Jahren 1457 bis 1498.

190. Jacques Mesnil, Botticelli, les Pollajuoli et Verrocchio. Rivista d' arte III, S. 4 u. 35. Botticelli hat nicht das Atelier der Pollajuoli besucht; das drei-Erzengel-Bild der Akademie entstand vor 1467; kann von Botticini nicht sein, ist vielmehr von Verrocchio.

191. J. Cartwright, The life and art of Sandro Botticelli. London, Duckworth.

192. Jacques Mesnil, Botticelli à Rome. Rivista d' arte III, S. 112. Eingehende Kritik von Steinmanns erstem Band; über Botticellis römischen Aufenthalt. Zweifel an der Derelitta; die Verkündigung der Gal. Barberini Schulwerk.

193. Boloz Antoniewicz, Das Rätsel der »derelitta«. Bulletin int. de l' acad. d. Sciences de Cracovie S. 8 (nach L' Arte VIII, S. 313 und Riv. d' arte III, S. 133). Es stelle Lukrezia nach der Vergewaltigung dar und sei ein Werk des Filippino.

194. G. Joseph Kern, Eine perspektivische Konstruktion bei Sandro Botticelli. Jahrb. d. preuß. Kunstslgn. XXVI, S. 137. Über das Tondo mit den leuchtertragenden Engeln in Berlin.

195. G. Varenne, Sandro Botticelli et les différents aspects de son oeuvre. L' art 793 (nach Monatshefte 1906, S. 15).

196. B. Berenson, Due ritratti fiorentini del Quattrocento. Rassegna d' arte V, S. 177. Männl. Porträt von Rosselli, Sammlung Spiridion, Paris; Jünglingsbildnis von Botticini im kgl. Schloß in Stockholm.

197. Gio. Poggi, Della tavola di Francesco di Giovanni Botticini per la Compagnia di S. Andrea d' Empoli. Rivista d' arte III, S. 258. Vollständiger Abdruck der Dokumente von 1483 bis 1504.

198. E. Kühnel, Documenti relativi alla storia della tavola degli Arcangioli nell' Accademia di Belle Arti. Ebendort S. 199. Das Bild sei Stiftung eines gewissen Paolo Bramanti; die älteren Dokumente (1467) beziehen sich auf ein früheres Bild.

199. Jacques Mesnil, Encore le Tobie et les archanges de l' Académie des Beaux-Arts. Ebendort S. 228. Versuch, Kühnels Gründe zu widerlegen; das Bild sei vor 1467 entstanden. Dokument über ein Bild des Sogliani, 1522.

200. Roger E. Fry, On a Florentine picture of the nativity. Burl. Magazine VII, No. XXV, S. 70. Großes Altarbild der Geburt mit Heiligen und Stiftern aus der Verrocchio-Schule, bei Mr. W. Stogden, Harrow.

201. P. G. Konody, Filippino Lippi. London, Newnes.

202. P. Schubring, Die Madonna Strozzi von Filippino Lippi (Kunsthist. Ausstellg. in Düsseldorf 1904). Zeitschr. f. christl. Kunst. XVIII, S. 97. Madonna in der Slng. Martius, Kiel, für die Strozzi um 1485 gemalt.

203. W. Schmidt, Notiz zu Lorenzo di Credi. Repertorium XXVIII, S. 143. Eine Studie zu der Leonardo zugeschriebenen Münchener Madonna in den Uffizien.

204. P. Schubring, Die Himmelfahrt des hl. Ludwig von Lorenzo di Credi (Düsseld. Ausstellg. 1904). Ztschr. f. christl. Kunst XVIII, S. 129. Tondo der Slg. Bourgeois (jetzt P. Morgan), etwa 1485—1490, stellt wohl nicht den hl. Ludwig dar.

205. Carlo Gamba, Una tavola di Piero di Cosimo à Borgo San Lorenzo. Rivista d' arte III, S. 253. Madonna mit Heiligen und Engeln in der Chiesa del Crocifisso.

206. William Rankin, Due importanti pitture di Piero di Cosimo al Museo Metropolitano d' arte di New York. Rassegna d' arte V, S. 25. Cassoni mit bacchantischen Szenen.

207. Giulio Carotti, Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello, Mailand.

207a. Raccolta Vinciana... di Milano. Fascicolo I. Mailand. Enthält 1. Bibliografia Vinciana 1901 bis zur Gegenwart. 2. Über die

Schenkung Leonardoscher Handschriften durch Gal. Arconati an die Ambrosiana (1637). 3. Mailändische Worte im Codex Atlanticus. (Vgl. auch Fasciolo II, 1906, woselbst weitere Literaturangaben.)

208. J. Lada, Ein unvollendetes Werk Leonardo da Vincis. Biblioteca Warszawska, Februar (nach Monatshefte S. 95). Über das Sforzadenkmal.

208a. Luca Beltrami, Il ritratto di Beatrice d' Este di Leonardo da Vinci alla Biblioteca Ambrosiana di Milano. Nozze Barzini-Pesavento. Mailand.

209. Luca Beltrami, Il Musicista di Leonardo da Vinci. Corriere della Sera 22. Decembre. Das männl. Porträt der Ambrosiana stelle vielleicht nach dem wiederaufgedeckten Musikblatt Francesco Gaffurio dar. Vgl. dazu

210. E. M(otta) in Arch. storico per la città . . . di Lodi, a. XXIV, S. 188. Daten über Gaffuri, geb. 1451.

211. Luca Beltrami, Leonardo da Vinci e gli affreschi della villa Medici à Frascarolo. Prealpina illustrata (Varese), III, S. 3. Malereien der Campi im Palast der Medici di Marignano, mit Benutzung der Karikaturen Leonardos.

212. Edm. Solmi, Nuovi studj sulla filosofia naturale di Leonardo da Vinci. Atti e Memorie d. R. Accad. Virgiliana di Mantova 1904/5, S. 3.

213. Mario Baratta, Curiosità Vinciane. Turin (Piccola biblioteca di scienze moderne No. 103).

214. Mario Baratta, L. da Vinci negli studj per la navigazione dell' Arno. Bollett. d. società geografica italiana, Ott. Nov.

215. Hans Klaiber, L. da Vincis Stellung in der Geschichte der Physiognomik und Mimik. Repertorium XXVIII, S. 321.

216. M. Holl, Ein Biologe aus der Wende des XV. Jahrhunderts. Leonardo da Vinci. Graz.

217. P. Duhem, Albert de Saxe et Léonard de Vinci. Bulletin italien V, S. 1 und 113.

218. P. Duhem, L. de Vinci et Villalpand. Ebendort S. 237.

219. P. Duhem, L. da Vinci et Bernardino Baldi. Ebendort S. 313.

220. D. Santambrogio, Sopra una singolare sentenza latina di Leonardo da Vinci. Riv. di scienze storiche II, S. 19. Die Stelle (Richter No. 1198) findet sich unter der Büste des Erzbischofs Serafino da Squillace in der Kathedrale von Otranto wieder.

220a. Ernst Steinmann. Die sixtinische Kapelle. II. Michelangelo. München.

221. Zu Fra Bartolomeo, vgl. Il Rosario, Memorie Domenicane, XXII, S. 472: Krönung Mariä im Santuario della Querce bei Viterbo, vollendet von Fra Paolino.

222. Fritz Knapp, Andrea del Sarto und die Zeichnung des Cinquecento. Halle a. S.

223. New York. Un »Andrea del Sarto«. Rassegna d' arte V, 4 (2. Umschlagsseite). Hl. Familie, von P. Morgan für das Metropolitan Museum erworben.

224. Corr. Ricci, Un disegno di Andrea del Sarto per la tavola di Poppi, ora à Pitti (n. 123). Rivista d' arte III, S. 142. Rötelzeichnung in Neapel für die hl. Katharina.

225. Odoardo H. Giglioli, Il San Giovanni Evangelista ed il San Michele dipinti da Pontormo per la chiesa di San Michele a Pontormo presso Empoli. Ebendort S. 146. Notiz über Restauration von 1680; zwei Studien Pontormos in den Uffizien.

226. H. Geisenheimer, Le pitture di Alessandro Allori nel refettorio di S. Maria Novella. Ebendort S. 93. Fresko der Mannalese an Ort und Stelle (1597); dazu gehörig das Abendmahl von 1584, jetzt im Depot von San Salvi.

227. Carlo Carnesecchi, Un ritratto femminile di Alessandro Allori. Ebendort S. 17. Zahlung für ein Porträt der Maria Salviati 1597.

VII. Toskana. Verschiedene Städte. Siena.

228. Ubaldo Mazzini, Documenti d' arte toscana in Liguria. Bollettino storico Pistojese, a. VII, S. 119. Bernardino di Antonio di Ser Antonio, detto del Signoraccio, aus Pistoja (Vater des Fra Paolino tätig in Spezia 1517/8; über den Maler Francesco Riccomanni, tätig 1530 für S. Vito.

229. Ugo Scoti-Bertinelli, Giorgio Vasari scrittore. Pisa. (Vgl. die Anzeige von W. Kallab, kunstgeschichtliche Anzeigen, redigiert von Fr. Wickhoff, No. 4, S. 111).

230. Raff. Scipione Maffei, Zaccaria Zacchi pittore e scultore volterrano. Volterra.

231. Luise M. Richter, Die Ausstellungen alter sienesischer Kunst in London und Siena. Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. XVI, S. 99.

232. M. Mengozzi, Il Monte dei Paschi. Lavori artistici. Siena. Darin über ein fünfteiliges Fresko, dessen Mittelteil von Benvenuto di Giovanni 1481; Wölfinnen und Putten von Matteo Balducci. Notizen über den Sodoma-Schüler Lorenzo Rustici (1572), Arcangelo di Leonardo Salimbeni, die beiden Vanni, Aless. Casolani.

233. Corr. Ricci, Volterra. Pitture Senesi. Rassegna d' arte Senese a. I, S. 23. Bilder von Taddeo di Bartolo, Benvenuto di Giovanni (Dokument von 1442, wonach Bild in San Michele ursprünglich dem Priamo di Maestro Piero da Siena übertragen wird); Sposalizio von Sodoma in Casa Ricciarelli.

234. F. Mason Perkins, Pitture Senesi negli Stati Uniti. Ebendort S. 74. Boston, Museum of fine arts: Bilder von Bartolo di Maestro Fredi, Sano di Pietro, Cozzarelli, Girolamo di Pietro; bei E. P. Warren; Mrs. Gardner (Lippo Memmi, Taddeo Bartoli); Cambridge, Fogg Museum, Altarbild von Benv. di Giovanni; New Haven, Sammlung Jarves, zahlreiche sienes. Bilder von Bartolo di Maestro Fredi bis Beccafumi; New York, Metropolitan Museum, Historical Society; Sammlung Wiedener bei Filadelfia.

235. B. Berenson, Tesori artistici in un villaggio dilapidato della provincia di Grosseto. Rassegna d' arte V, S. 102. In Paganico Fresken von Bartolo di Maestro Fredi, Altarbild des Andrea di Niccolo, Ziborium mit Bildern von Riccio.

236. Gaston Migeon, La collection de M. G. Chalandon. Les Arts No. 43, Juin, S. 17. Zwei Bilder von Sassetta aus der Franziskuslegende, toter Christus von Benvenuto di Giovanni etc.

237. P. Masi-Fulvio Corsini, Affreschi scoperti a Cuna. Rassegna d' arte Senese I, S. 37. Heiligenköpfe; in Cuna waren u. a. tätig Carlo di Giovanni, Girolamo di Benvenuto u. einige Bolognesen (vgl. No. 124).

238. Lucy Olcott, Scoperte e primizie artistiche. Rassegna d' arte V, S. 29. Triptychon in S. Agostino in Asciano, vielleicht von Giovanni di Pietro.

239. Roger Fry, A note on Giovanni di Paolo. Burlington Magazine VI, No. XXII, S. 312: Bild Johannes d. T. in der Sammlung Carvalho, Paris; Miniaturen bei Mr. Yates Thompson; über andere Bilder desselben in England.

239a. Zu Giovanni di Paolo vgl. Revue de l' art chrétien Ve pér. t. I., S. 114 (fünfteiliges Altarbild von 1445, in den Uffizien).

240. P. Rossi, Una tavola di Neroccio. Rassegna d' arte Senese I, S. 34. Signiertes Altarbild von 1496 in der Pieve della SS. Annunziata in Montisi.

241. Un nuovo dipinto nella Pinacoteca di Siena. Ebendort S. 113. Fresko von Benvenuto di Giovanni, aus dem Ex-Konvent degli Umiliati.

242. M. Logan, Due dipinti inediti di Matteo da Siena. Rassegna d' arte V, S. 49. Polyptychon im Dom von Borgo San

Sepolcro, von 1465; vorhergeht das Triptychon in S. Agostino in Anghiari.

243. Th. N. Cecconi, San Girolamo di Matteo di Giovanni. Atti del Congresso di scienze storiche VII, S. 309. Signiert, wohl von 1492, aus der Sammlung Panciatichi.

244. Odoardo H. Giglioli, Una tavola di Guidoccio Cozzarelli à Pitigliano (Provincia di Grosseto). Rassegna d' arte V, S. 174. Madonna mit Heiligen, signiert und datiert 1484.

245. Claude Phillips, A portrait by Girolamo del Pacchia. Art Journal N. S. 44, S. 37. Das weibliche Bildnis in Frankfurt, das Sebastiano, Scorel, Sodoma und Parmegianino zugeschrieben worden ist.

246. Zu Alessandro Casolani vgl. Miscellanea storica della Valdelsa a. XIII S. 160.

247. Zu Raphael Vanni vgl. Bollettino d. società di storia patria A. L. Antinori negli Abruzzi a. XVII, S. 105 Anm. 9. Gonfalone von 1610 in Aquila.

VIII. Umbro-Florentiner. Umbrien.

248. Lion. Venturi, Un' opera giovanile di Piero della Francesca. L' Arte VIII, S. 127. Madonna bei der Marchesa di Villamarina in Rom, früher Marchese d' Azeglio. Gegen Cavalcaselle (italien. Ausgabe VIII, 259), der es für Arbeit eines schwachen Nachahmers der umbrischen Schule erklärte [mit Recht].

249. Giulio Pittarelli, Intorno al libro »De prospectiva pingendi« di Pier. dei Franceschi. Atti d. Congresso internazionale di scienze storiche, vol. XII, sezione 8, seduta 5.

250. Vgl. auch L' Arte VIII, S. 223 u. 225: drei umbro-florentin. Bilder, Vente Galli-Dunn, Sangiorgi, Rom.

251. Lionel Cust & Herbert P. Horne, The Quaratesi altarpiece by Gentile da Fabriano. Burlington Magazine VI, No. XXIV, S. 470. Nachweis des Mittelbildes im Buckingham Palace, London; 1846 vom Prinzgemahl von W. Ottley erworben. Über den Stifter Bernardo Quaratesi (vgl. dazu Rivista d' arte III, 174, wo eine Rekonstruktion des Altarwerkes).

252. Anselmo Anselmi, Miscellanea storico-artistica di Sassoferrato e dintorni. Florenz. I. Über Polyptychon in Santa Croce in Sassoferrato, von Antonio da Fabriano, der 1468—1471 daselbst im Kommunalpalast tätig war. II. Triptychon des Matteo da Gualdo in Coldellanoce, gemalt etwa 1470—1480. III. Über das älteste Bild des P. P. Agabiti von Sassoferrato; in der Pinakothek in Padua, 1497, im Stil dem Cima verwandt. Nachrichten über den Maler.

Notiz über Giacomo Crivelli, Sohn des Vittorio (1492/3), gleichfalls Maler.

253. Angelo Luppatelli, Della vita e delle opere di Matteo da Gualdo. Almanacco illustrato delle famiglie cattoliche per il 1906. Rom.

254. Edward Hutton, The father of Perugian painting. Burlington Magazine VII, No. XXVI, S. 133. Über Benedetto Bonfigli.

254a. Zu Bart. Caporali vgl. Revue de l' art chrétien Ve pér. t. I S. 112 (Madonnenbild in den Uffizien).

255. F. Mason Perkins, Un quadro di Fiorenzo di Lorenzo. Rassegna d' arte V, S. 158. St. Sebastian und Antonius v. Padua im Musée de Nantes.

256. B. Feliciangeli, Quesito storico di arte umbra. Rass. bibliografica dell' arte italiana VIII, S. 186. Drei Fresken in S. Agostino in Norcia, eines von Joannes Baptista de Jovannes 1497, eines im Charakter des Fiorenzo, das dritte von 1502 aus der Schule Peruginos.

257. Boyer d' Agen, L' appartement Borgia au Vatican. Les Arts No. 46. S. 1.

258. G. Lafenestre, B. Pinturicchio, peintre des Borgia. L' Art et les Artistes, Juli (nach Monatshefte S. 273).

259. Zu Antonio da Viterbo vgl. Rassegna d' arte V, No. 4 (erste Umschlagsseite). Fresko des Sebastian aus der Madonna della Fonte, jetzt in das Museo cittadino in Orvieto übertragen.

IX. Rom. Die Abruzzen.

260. Valentino Leonardi, Affreschi dimenticati del tempo di Martino V. Atti del Congresso internazionale di scienze storiche, VII, S. 287. Im Oratorio dell' Annunziata in Riofreddo, das 1422 datiert ist, von einem Lokalmaler, der sich an den S. Clemente-Fresken in Rom gebildet hat; im Auftrag von Antonio Colonna gemalt.

261. Goffredo Grilli, Le pitture a graffito e chiaroscuro di Polidoro e Maturino sulle facciate della case a Roma. Rassegna d' arte V, S. 97. Speziell über Pal. Milesi (jetzt Lancelloti) in der Via della Maschera d' Oro, wozu Entwürfe in den Uffizien und der Ambrosiana.

262. Romolo Artioli, La verità su Beatrice Cenci e la scoperta del ritratto del suo difensore. L' Italia moderna, a III, 15. Juli, S. 233. Signiertes Porträt des Avv. Prospero Farinaccio, von Cavaliere d' Arpino.

263. Art. Jahn Rusconi, Attraverso l' Abruzzo. Atri. Emporium XXI, Januar, S. 23. Fresken in der Kathedrale. Über

den Maler Andrea da Lecce und seine Tätigkeit in San Francesco in Sulmona (1459). Siegnierter S. Christoph in der Collegiata von Guardiagrele von 1473 (Bertaux). Die Fresken in Atri können nicht vor 1481 sein.

264. Ettore Modigliano, Dipinti abruzzesi all' Esposizione di Chieti. Rassegna d' arte V, S. 186. Signierte Madonna von Niccola da Guardiagrele (jetzt in den Uffizien); Vermählung der hl. Katharina von Matteo da Campi.

265. Art. Jahn Rusconi, L' esposizione dell' antica arte abruzzese. L' Italia moderna a. III, 29. April, S. 1395.

266. A. Colasanti, L' arte d' Abruzzo e l' esposizione di Chieti. Nuova Antologia a. XL, 1. Agosto, Fasc. 807, S. 511.

267. Pietro Piccinelli, Artisti Abruzzesi. Leonardo da Teramo, cittadino di Sulmona. Rivista Abruzzese, a. XX, Jan. Dokumente von 1376—1435. Wahrscheinlich war er jung aus Teramo nach Sulmona gekommen.

268. Über spätere Meister der Abruzzen vgl. Bollettino d. società di storia patria A. L. Antinori negli Abruzzi, S. II, a. XVII (Aquila) S. 104/5. Über Gio. Paolo Cardone von Aquila, 1579 (Gonfalone in der Pinakothek in Aquila). S. 143: über Gio. Paulo Mansonio; Fresken im Hof von San Giuliano.

X. Neapel. Unteritalien. Sizilien.

269. Luigi Serra, La pittura Napoletana del rinascimento. L' Arte VIII, S. 340.

270. Lorenzo Salazar, XV and XVIth century panels. Art Journal, N. S. 44, S. 333. Bilder von Gio. Amato, Fabr. Santafede u. a. in der Kirche San Genariello bei Neapel.

271. Lorenzo Salazar, La patria e la famiglia dello Spagnoletto. Atti del Congresso di scienze storiche VII, S. 336. Die Geburtsdaten seiner Kinder; über die zwei Angaben seines Todesdatums (1652 resp. 1670).

272. Lorenzo Salazar, Dipinti attribuiti ad artisti Napoletani nella Galleria Nazionale di Dublino. Napoli nobilissima XIV, S. 152. Von drei dem Ribera zugeschriebenen Bildern ist eines von Maratta, eines etwa von L. Giordano; das dritte identisch mit Ribera der Galerie von Neapel. Über die S. Rosa zugeschriebenen Bilder.

273. Giuseppe Ceci, Documenti per l' arte napoletana del sec. XVII. Ebendort S. 185. Bilderliste von 1785 mit Arbeiten von Lanfranco, Giordano u. a. Über die Werke des Viviano Codazzi in S. Martino (tätig von 1644 an).

274. N. F. Faraglia, Il testamento di Aniello Falcone. Ebendort S. 17. Notizen über die Familie; Testament 1556. Bilder von Domenico Viola, einem Schüler des Mattia Preti.

275. Lorenzo Salazar, La chiesa di S. Antonio Abate. Ebendort S. 51.

276. Giuseppe Ceci, Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro. Ebendort S. 65 u. 104. Kritik des De Dominici; Verzeichnis seiner Bilder.

277. G. Cosenza, Un quadro del Bonito à Madrid. Ebendort S. 143. Signiertes Bild von 1742 im Prado.

278. Zu Giuseppe Verrio, Maler von Lecce vgl. Rivista storica Salentina II, Anhang S. 53 (Chronik des Panettora). Beendet 1639 eine Kapelle in der Theatinerkirche in Lecce.

279. G. La Corte Cailler, La pittura in Messina nel Quattrocento. Archivio storico Messinese VI, S. 66. Behandelt die ältesten Meister bis zum frühen Quattrocento. Vieles ging durch das Erdbeben 1783 zugrunde.

280. Gio. di Marzo, Nuovi studi ed appunti su Antonello da Messina, con venticinque documenti. Messina. Ausführliche Polemik gegen La Corte Cailler. Über eine thronende Madonna von Antonello in Spoleto. Über Antonellos Sohn Jacobello.

281. Zu Pietro da Messina v. Th. von Frimmel, Blätter für Gemäldekunde III, 4, Sommer, S. 89: Madonna im Franzensmuseum in Brünn.

282. Gaetano Borghese, Novara di Sicilia e le sue opere d' arte. Arch. stor. Messinese VI, S. 221. In S. Maria La Novara Verkündigung eines Venezianers Francesco Stetera, von 1570, an Stelle eines 1499 bei Giovanni Salvo d' Antonio bestellten Bildes. Unbedeutende Notizen aus dem 17. u. 18. Jahrhundert.

283. A. Mari, Per Giovanni Bernardino Rodriguez detto il Siciliano. Ebendort S. 332. Er ist der Schwiegervater des Spagnoletto, Maler; Bild in der Galerie in Messina, Zeichnungen in der Bibliothek in Madrid.

G. Gronau.

Emil Major, Urs Graf. — Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst im 16. Jahrhundert. — Mit 25 Tafeln u. 18 Abb. i. Text. — Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 77. Heft. — Straßburg, I. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1907 — XIV u. 188 S. — Mk. 15.

Diese Arbeit ist keine vollständige Monographie, sie beschäftigt sich nicht mit dem ganzen Leben und Schaffen Urs Grafs. Indem sie einen, bisher nicht recht beachteten, aber wichtigen Teil seiner Tätigkeit

mit Ausführlichkeit und auf Grund sehr reichen Materials würdigt, ergänzt sie höchst glücklich die ältere Literatur. Der Verfasser ist bei der Ordnung der Zeichnungen und Drucke in den öffentlichen Kunstsammlungen zu Basel tätig, sitzt also an einer stark fließenden Quelle.

Der 1. Teil enthält das Biographische — nach Urkunden, die nicht zum erstenmal ans Licht gezogen, aber sorgfältig nachgeprüft und kritisch benutzt werden.

Der 2. Teil führt die Ornamentik des Meisters vor, schildert den allmählichen Übergang von der Spätgotik zur Renaissance, zumeist nach den datierten oder datierbaren Buchtiteln und charakterisiert systematisch die einzelnen Motive der Grafschen Ornamentik.

Der 3. Teil, der längste und wichtigste, bespricht die Goldschmiedearbeiten, die von dem Meister in Entwürfen, in Niellodrucken oder in ausgeführten Werken erhalten sind. Dann ist noch von den wenigen nachweisbaren Stempelschneidearbeiten des Meisters die Rede. Seine Kunst wird im ganzen geschildert. Und einige Buchinitialen werden anhangsweise vorgeführt.

Die Disposition des Bandes erscheint nicht sehr glücklich und hat besonders den Fehler, daß viele Wiederholungen nötig werden. Man spürt, daß der Verfasser im Laufe der Arbeit seinen Plan geändert hat. Das Buch wäre kürzer und übersichtlicher geworden, wenn der Verfasser zuerst die Buchillustrationen, soweit sie Architektonisches und Ornamentales enthalten, katalogisierend verzeichnet hätte, etwa auch die Entwürfe zu Glasscheiben, die Goldschmiederisse usw., und dann erst, auf Grund des ganzen Materials eine zusammenfassende Darstellung der Ornamentik und der Goldschmiedekunst des Meisters gegeben hätte.

Störend empfindet der Leser, daß er zu andauerndem Blättern angehalten wird, da die vielen, übrigens sehr willkommenen Abbildungen zumeist auf Tafeln am Schluß des Bandes zusammengestellt sind, da die Textabbildungen durchaus nicht dortstehen, wo von ihnen die Rede ist, und schließlich 407 (!) am Schluß zusammengedruckte Anmerkungen Beachtung beanspruchen.

Die Gediegenheit und Gründlichkeit der Untersuchung stehen über jedem Zweifel. Reiche Belehrung über die Baseler Goldschmiedekunst in der kritischen Zeit von 1505 bis 1525 ist dem Texte zu entnehmen, auch allgemeiner Giltiges über die schweizerische und süddeutsche Produktion. Die Entwicklung der Ornamentik ist fast von Jahr zu Jahr zu verfolgen.

Das Studium der Zeichnungen in den Kupferstichkabinetten und das Studium der Goldschmiedewerke pflegen streng getrennt zu sein. Hier, wie auch sonst in der Kunstgeschichte, weiß die rechte Hand

nicht, was die linke tut. Der Verfasser schlägt mit Erfolg eine Brücke. Was an ausgeführten Goldschmiedewerken erhalten ist, erscheint freilich ziemlich spärlich. Am wichtigsten sind die glücklich geretteten Reste — die gravierten Silberplatten — von dem, 1850 erst in unverantwortlicher Weise zerstörten, Hauptwerke, dem Reliquiarium des hl. Bernhard. Es steht zu hoffen, daß mit Hilfe der Belehrung, die unser Buch bietet, noch andere Arbeiten aus der Goldschmiedewerkstatt des Urs Graf entdeckt werden.

Die reiche Phantasie des Zeichners würdigt Major sehr zutreffend, während er den Mängeln der Grafschen Kunst gegenüber — im besonderen der Flüchtigkeit und Derbheit — wohl etwas zu milde gestimmt ist. *Friedländer.*

Bei der Redaktion eingegangene Werke:

Contarini, Ettore. La casa ove nacque il Pittore Bartolomeo Ramenghi (seniore) in Bagnacavallo. Faenza, Tip. Novelli e Castellani.

Etchings of Rembrandt. The Etchings of Rembrandt by A. M. Hind. LXI Plates. London, George Newnes Limited. 7/6 net.

Fastenau, Jan. Die romanische Steinplastik in Schwaben. Mit 82 Abb. im Text. Eßlingen, Paul Neff. M. 4.

Frankfurter Kalender. Ein Jahrbuch für 1908. Herausgegeben von E. Klotz, Fr. Kurz und Th. Schäfer. Umschlag und Monatsbilder von Fritz Boehle. Frankfurt a. M., Moritz Diesterweg. M. 2.

Frey, Karl. Michelagniolo Buonarroti. Sein Leben und seine Werke. Quellen und Forschungen zu seiner Geschichte und Kunst. Band I Michelagniolos Jugendjahre. Berlin, Karl Curtius. M. 20.

Gabelentz, H. v. d. Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter. Ihre Beziehungen zu Kunst und Glaubenslehre. Straßburg, J. H. Ed. Heitz. M. 14.

Giehlow, Karl. Kaiser Maximilian I. Gebetbuch. Mit Zeichnungen von A. Dürer und anderen Künstlern. Photographischer Faksimiledruck in 4 bis 11 Farben, hergestellt in der Kunstanstalt Albert Berger in Wien. München, F. Bruckmann A. G. Subskriptionspreis M. 425.

Goodyear, William H., M. A. The Widening Refinement in Rheims Cathedral. London. Privately Printed for the Author.

Gussow, C. Maltechnische Winke und Erfahrungen. München, Ernst Reinhardt. M. 1.60.

Hoerth, Otto. Das Abendmahl des Leonardo da Vinci. Ein Beitrag zur Frage seiner künstlerischen Rekonstruktion. Mit 25 Abb. in Lichtdruck auf 23 Tafeln. Leipzig, Karl W. Hiersemann. M. 20.

Humann, Georg. Die Beziehungen der Handschriftornamentik zur romanischen Baukunst. Mit 96 Abb. Straßburg, J. H. Ed. Heitz. M. 6.

Kurth, Dr. Julius. Aus Pompeji. Skizzen und Studien. Mit Abb. und eigenen Zeichnungen. Berlin, Deutsche Bücherei. M. 0.30.

L'Architecture et la Décoration françaises aux XVIII[e] et XIX[e] siècles. Première série. Livre 1—3. Paris, Librairies Imprimeries réunies, Ancienne Maison Morel.

Ny Carlsberg Glyptotek. Billedtavler til kataloget over antike kunstvaerker. Kjobenhavn, Vilhelm Tryde.

Pauker, Dr. Wolfgang. Beiträge zur Baugeschichte des Stiftes Klosterneuburg. I. Donato Felice von Allio und seine Tätigkeit im Stifte Klosterneuburg. Wien und Leipzig, W. Braumüller. M. 8,40.

Redslob, Edwin. Die fränkischen Epitaphien im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert. Mit 5 Tafeln und 13 Textabb. Nürnberg, Separatabdruck aus den Mitt. des German. Museums.

Solger, K. W. F. Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst. Herausgegeben und eingeleitet von Rudolf Kurtz. Berlin, Wiegandt und Grieben. M. 10.

Tietze-Conrad, E. Des Bildhauergesellen Franz Ferdinand Ertinger Reisebeschreibung durch Österreich und Deutschland. Nach der Handschrift CGM. 3312 der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek München. Leipzig, B. G. Teubner. Wien, Karl Graeser. M. 4.

Treu, Georg. Olympische Forschungen. I. Skovgaards Anordnung der Westgiebelgruppe vom Zeustempel. Mit 22 Abb. auf 3 Tafeln. Leipzig, B. G. Teubner. M. 2.40.

Vasari on Technique. Now for the first time translated into English by Louisa. S. Maclehose. Edited with Introduction and Notes by Professor G. Baldwin Brown. London, J. M. Dent & Co. 15/— net.

Zeller, Adolf. Die romanischen Baudenkmäler von Hildesheim. Unter Berücksichtigung des einheimischen romanischen Kunstgewerbes aufgenommen, dargestellt und beschrieben. Mit 50 Tafeln und zahlreichen Textabbildungen. Berlin, Julius Springer.

INHALT.

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressieren.